В. Красовская

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XX ВЕКА

1. ХОРЕОГРАФЫ

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ОТ АВТОРА

Книга освещает предреволюционные годы русского балетного театра Короткий период богат событиями. Здесь противоречивые поиски, борьба направлений. Творческий процесс охватывает судьбы крупных и разных художников Подобного многообразия не знали предшествовавшие этапы исторического пути, которым посвящены книги «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» (1958) и «Русский балетный театр второй половины XIX века» (1963). Тому были разные причины.

В начале XX века русский балет вышел из сравнительно замкнутой сферы бытия, завязал тесные взаимные связи с литературой и искусством и отразил лихорадочно ускорившийся бег истории, характерный для жизни России в эпоху между двух революций.

Расширились пределы деятельности. На смену редким поездкам за границу отдельных мастеров пришли многочисленные зарубежные гастроли балетных трупп, вплоть до знаменитых «русских сезонов» в Париже. Русский балет, оказавшийся к концу XIX века не только ведущим, но и единственным развивающимся балетным театром мира, с выходом на международную арену дал толчок к возрождению балета Западной Европы и Америки.

Внутри самого балетного театра России возникло множество противоречивых явлений. Былой однородности пришел конец. Новаторы вступили в острую борьбу с академизмом. Их реформа имела и позитивные и негативные стороны. Стремясь к драматической действенности спектакля, к исторической достоверности образов, к естественности пластики, реформаторы отрицали изжившие себя формы спектакля конца XIX века, но в пылу полемики упраздняли и формы классического танца, отвергали принципы танцевального симфонизма — высокое завоевание минувшей эпохи В противоположность балету-симфонии они культивировали хореодраму как эстетически самоценный вид спектакля.

Судьбы хореографов и танцовщиков, отражая схватку различных направлений, складывались противоречиво. Академисты сплошь да рядом переходили на позиции реформаторов, тогда как убежденные реформаторы со временем объявляли себя защитниками академизма.

Сложность процесса и его ограниченность сравнительно узкими хронологическими рамками потребовали особой структуры изложения. Как и в первых двух книгах, материал рассматривается в очерках-главах, посвященных творчеству хореографов и исполнителей. Но во имя ясности процесс теперь расчленен. Первая часть исследования дает историю стилистических течений, выразившихся в хореографии Н. Г. Легата, А. А. Горского, М. М. Фокина, В Ф. Нижинского и некоторых других. Вторая часть посвящена выдающимся исполнителям — от О. И. Преображенской и М Ф. Кшесинской до А. П. Павловой, Т П Карсавиной и О. А. Спесивцевой, от Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомирова до С. В. Федоровой и М М. Мордкина.

Каждый из них так или иначе был связан с традицией и каждый по-своему экспериментировал, а значит, лишь условно может быть прикреплен к тому или другому творческому течению.

В последнее время советская наука о балете начала объективно изучать рассматриваемую эпоху. Изданы ценные мемуары — «Против течения» М. М. Фокина (1962) и «Шестьдесят лет в балете» Ф. В. Лопухова (1967), выпущенные под редакцией Ю. И. Слонимского, а также «Хроника моей жизни» И. Ф. Стравинского (1963). Появились работы общего характера и монографии: «История русского балета» Ю. А. Бахрушина (1965), «Era of the Russian Ballet» Н. Н. Рославлевой (Лондон, 1966), «Умирающий лебедь» (1961) и «Жар-птица», «Петрушка» (1963) Г. Н. Добровольской, «Екатерина Гельцер» О. М. Мартыновой (1965) и другие. Непосредственно относятся к предмету настоящего исследования опубликованные недавно книги по смежным разделам искусства: «Русская живопись. Мысли и думы» Б. В. Асафьева (1966), «Александр Николаевич Бенуа» М. Г. Эткинда (1965), «Игорь Стравинский» Б. М. Ярустовского (1963), «Ранние балеты Стравинского» И. Я. Вершининой (1967) и другие. Автор пользуется данными этих книг.

За помощь в работе автор приносит благодарность мастерам балетной сцены Е. М. Адамович, И. Д. Бельскому, Е. Э. Бибер, Е. Н. Гердт, Ю. Н. Григоровичу, Т. К. Капустиной, Т. П. Карсавиной, Ф. В. Лопухову, А. Н. Маслову, Б. Ф. Нижинской, Н. А. Николаевой-Легат, М. Ю. Пильц, З. А. Спесивцевой, Н. И. Тарасову, Б. В. Шаврову, историкам балета Ю. А. Бахрушину, Айвору Гесту, Джоан Лоусон, О. М. Мартыновой, Н. П. Рославлевой, Е. Я. Суриц, Н. И. Эльяшу, искусствоведам Ф. И. Блинову и М. Г. Эткинду, товарищам по работе в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии А. Я. Альтшуллеру, А. А. Гозенпуду, Г. Н. Добровольской, Г. А. Орлову, В. В. Смирнову, В. В. Чистяковой, сотрудникам Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина — Е. С. Никулиной-Мясниковой и С. Я. Шихман. Автор также многим обязан ныне покойным М. М. Габовичу, К. Я. Голейзовскому, А. А. Ильину, Лилиан Мор, А. Я. Чужому, В. Д. Метальникову, Ю. А. Кремлеву.

ВВЕДЕНИЕ

К рубежу XIX—XX веков история русского балета являла в целом картину восхождения. Периоды подъема преобладали над временами относительного упадка. Эстетика балетного спектакля совершенствовала свои принципы, утверждала их незыблемость. Развернутое монументальное зрелище строилось по твердо установленным нормам сценарной и музыкальной драматургии, в канонах пантомимных жанровых мизансцен, в структурных формах классического и характерного танца. Вершиной процесса стали балеты Чайковского и Глазунова, созданные в содружестве с Петипа. Имена этих композиторов иногда напрасно связывают с реформой хореографического искусства. На самом деле оба они охотно признали правила Петипа, и войдя в завершенное им здание балетного спектакля XIX века, наполнили его, как храм, своей музыкой. Они одухотворили своим искусством содержание балета, сделали мудрее и богаче его гуманистические идеи, утвердили в правах находки Петипа как танцевального симфониста. Созданное ими не ломало границ существовавшей эстетики, не отменяло ее принципов и даже ничего не подвергало сомнению. Напротив, все подчинялось этой эстетике в ее абсолютном и законченном виде. «Спящая красавица» Чайковского — Петипа и «Раймонда» Глазунова — Петипа обозначили вершину «золотого века», а вместе с тем — и предел балетного академизма.

Однако передовая эстетика конца XIX века все еще придерживалась невысокого мнения о балете. Русский реализм XIX века отражал действительность прямо и непосредственно, во всей глубине ее социальных противоречий и нравственно-философских проблем. Потому-то, в силу сложившихся традиций, на балет смотрели как на некий побочный, преимущественно развлекательный вид театрального зрелища. Отвергая в нем красивость, многие большие художники и критики не признавали заодно истинной его красоты. Балет не заботил Толстого и Чехова, Поленова и Крамского, Мусоргского и Римского-Корсакова, а Стасов обращался к нему разве лишь для отрицательных примеров.

В начале XX века положение изменилось. Балет вышел на мировую арену и был признан достопримечательностью русской культуры. Главное же, он оказался средоточием самых разных художественных интересов и воль. Тут скрещивалось множество направлений, тут соперничали за право самовыражения ведущие практики и теоретики искусства.

Метаморфоза эта связана с глубокими сдвигами в общественной и художественной жизни тогдашней России. В преддверии близящейся революции, накануне ломки вековых устоев менялись смысл, значение и место искусства вообще. В ходе социальной

поляризации искусство шло к все более сложному, опосредованному отражению жизни. В новых и разных качествах внутри него возрождались романтические мотивы, вызванные как неудовлетворенностью существующим порядком вещей, так и жаждой грядущих перемен. При многих отличиях от романтизма XIX века обнаружились и общие с ним черты. Как и там, здесь наличествовало стремление пересоздать действительность: только одни взывали к прошлому, воскрешая образы и образные средства минувших эпох, другие бунтарски порывались в будущее, к героике характеров и поступков. Оба направления отчетливее всего наметились в литературе — в лирике символизма, в творчестве молодого Горького. Писатели-романтики обоих направлений не имели прямой связи с балетом и не оказали непосредственного влияния на него. Но их деятельность, распространяясь и захватывая русское искусство начала XX века, создала условия для расцвета балетного театра и заставила художников современности взглянуть новыми глазами на его проблемы, а в чем-то и позавидовать его возможностям.

Балет, как оказалось, был способен воплощать откровения обновленного романтизма. В разных и множественных ипостасях отражались «передовые социальные движения времени косвенно: в настроениях, порывах, эмоциональной атмосфере».[1]

На московской балетной сцене Александр Горский пытался передать бунтарские взлеты духа, выразить мечту о вольной, независимой личности, воскресить пафос сильных и беспримесных чувств в интерпретации образов Гюго и Флобера.

В Петербурге художественная концепция ретроспективного романтизма была интуитивно заявлена Михаилом Фокиным в его первых балетах. На пороге столь же самостоятельных поисков, что и Горский, он нашел поддержку в лице Александра Бенуа. Так начинался знаменательный союз балета с живописью. В попытках воскресить прошлое со стилизаторской оглядкой на памятники минувших эпох балетмейстер получил эрудированную помощь, сомкнувшись с исканиями кружка «Мир искусства», главой которого был Бенуа. Воссоздавая прошлое в образах античности, экзотического Востока, русской старины, Фокин, Бенуа и другие деятели «Мира искусства», в сущности, иллюстрировали живой пластикой основные положения поэтики символизма. В их театре реальная плоть балета превращалась в символ «миров иных»,

---

[1] Г. А. Недошивин, Д. В. Сарабьянов, Г. Ю. Стернин. Русское искусство конца XIX — начала XX века. В кн.: «История русского искусства», т. X, кн. I. М., «Наука», 1968, стр. 9.

неуловимая, лукавая, грешная Армида («Павильон Армиды») напоминала все тот же переменчивый облик Незнакомки, и к программе любого спектакля можно было поставить эпиграфом строку стихотворения Валерия Брюсова: «Быть может, все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов».

Внешне самые эти спектакли походили на нарядно-изысканные журналы или сборники современных поэтов. В противоположность монументальным композициям Петипа, которые неторопливо разворачивались на протяжении трех-четырех актов, каждый балет Фокина был живописным наброском, миниатюрой, полной неясных, но тревожащих намеков. И каждый такой балет, противопоставляя конкретности чувств балета XIX века остроту мимолетных ощущений, точно так же противопоставлял четким структурным формам его симфонизированного действия более размытые формы новейшей пластики.

В балетах Фокина отозвалась художественная программа «Мира искусства». Ведь если мирискусники хотели, с одной стороны, поразить Европу ценностями русского искусства, то, с другой — они лелеяли надежду на европеизацию России, на освобождение ее от гнетущего полицейско-бюрократического режима. План «покорения» Европы привел в действие С. П. Дягилев. Организованные им выставки русской живописи в Париже, сезоны русской музыки и русской оперы подвели к триумфальным сезонам русского балета. Сезоны русского балета, начиная с первого (лето 1909 года), аккумулировали в себе новейшие откровения русской поэзии (пусть опосредованно, в отборе тем и способах выразительности), русской живописи (спектакли оформляли Бенуа, Рерих, Бакст), русской музыки (с 1909 года композитором дягилевской антрепризы стал Стравинский).

Балетные сезоны отразили интенсивность художественной культуры России тех лет. Они отразили и присущие этому ее периоду противоречия. Искусство «настроений и порывов» было изменчивым и скоропреходящим. Уже в 1910-х годах, как отрицание поэтики символизма, возник акмеизм, и элементы его эстетики немедленно проступили в парижских спектаклях русского балета. Земная основа чувств, интерес к «вещному миру» и «прекрасная ясность» формы заявили о себе в таких постановках Михаила Фокина, как «Половецкие пляски» и «Шехеразада», а главное, сказались в творчестве величайшего танцовщика Вацлава Нижинского. Созданные Нижинским в балетах Фокина образы героев, «первобытно» воспринимающих мир, воплотили одну из существенных тем акмеистской поэзии. В центре «Послеполуденного отдыха Фавна» Дебюсси, первого самостоятельного балета Нижинского,

встал образ Фавна, дикого существа, познающего реальную ценность юной земли и юных чувств. Несколько позже в балетмейстерской практике Нижинского достаточно отчетливо прозвучали и отголоски футуризма. Как поэты этого направления исследователи корней русского языка, как художники, стремившиеся разъять видимое на элементы и сотворить из них мир, непохожий на старый, Нижинский пробивался к истокам движений, искал их сокровенную суть, творя новую пластику. В балетах «Игры» (Дебюсси) и «Весна священная» (Стравинский), современниками не понятых, Нижинский выдвинул это свое бунтарское кредо наперекор фокинскому любованию красотой и гармонии красок и движений.

Поиски нового предугадывал и торопил Дягилев, сыгравший немалую роль в смене пристрастий и вкусов на протяжении «сезонов» 1909—1914 годов. В театрах Москвы и Петербурга новое прививалось медленнее и имело половинчатый характер. Реформаторы встречали там отпор со стороны академистов, поборников классического наследия. В Москве защитниками академической школы были танцовщик и учитель В. Д. Тихомиров и балерина Е. В. Гельцер. В Петербурге — танцовщик, балетмейстер и учитель Н. Г. Легат и балерины во главе с О. И. Преображенской и М. Ф. Кшесинской. Академизм оставался основой их искусства, при том что на практике они нередко вступали в союз с искателями нового.

Уже на рубеже двух веков в замкнутой жизни императорских театров произошли перемены.

В мае 1898 года должность управляющего московской конторой императорских театров занял В. А. Теляковский. Тогда этому событию никто не придал особой важности. Один сезон Теляковский работал при старом директоре театров И. А. Всеволожском, а в июле 1899 года Всеволожского сменил С. М. Волконский.

По воле случая, толкнувшего его на ссору с всемогущей Кшесинской, Волконский оставил пост директора уже в 1901 году. Но вряд ли и без внешнего толчка он продержался бы на столь беспокойном месте. Искусство влекло его отнюдь не как администратора. Высокообразованный искусствовед, теоретик и практик, он в дальнейшем серьезно разрабатывал вопросы сценической речевой культуры, развивал идеи ритмопластического воспитания, провозглашенные Дельсартом и Жак-Далькрозом. Однако в императорских театрах трехлетняя служба Волконского не оставила памятных следов.

Совсем другим был заместивший его Теляковский, человек деловой складки и практического ума. Полковник Конной гвардии,

со значком Академии Генерального штаба на мундире, он получил обычное дворянское воспитание: знал языки, был сведущ в музыке и живописи. Но от Всеволожского и Волконского его отличало отсутствие того аристократического снобизма, что делало первого властным барином XIX столетия, второго — типом рафинированного интеллигента начала XX века.

Еще в бытность свою московским управляющим Теляковский начал перестраивать на новый лад порядки императорской сцены. Характерной приметой его директорства стала ломка художественных навыков подведомственных театров. Новое он насаждал с размаху, не слишком задумываясь о том, как приложится это новое к традициям режиссуры и исполнительства. Он шел в ногу со временем, хотя его решительные действия иной раз губили ценное и открывали дорогу эклектике.

Одним из принципов его художественной политики была прививка хорошей живописи к драме, опере, балету. Он пригласил в стены казенных театров А. Я. Головина, К. А. Коровина, а за ними и других крупных станковистов. В музыкальном театре он стоял за хорошую музыку. Это естественно заставляло его отдавать предпочтение опере, где русский и мировой репертуар предлагал неизмеримо больший выбор, чем в балете.

Буржуазно-демократическая реформа Теляковского вообще нашла в опере благодарную почву. Вместе с хорошей живописью туда проник принцип исторической достоверности, критерий стилистического единства. В 1903 году к предстоявшей постановке «Руслана и Людмилы» на сцене Мариинского театра были привлечены Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов, К. А. Коровин и А. Я. Головин, В. В. Стасов и Н. Д. Кашкин. В 1907 году была показана опера А. Н. Серова «Юдифь» в декорациях В. А. Серова, а с 1907 по 1910 год — впервые осуществлен весь цикл «Кольца Нибелунга» Вагнера. В 1911 году оперу Римского-Корсакова «Садко» оформил Б. И. Анисфельд. В том же году В. Э. Мейерхольд и А. Я. Головин поставили «Бориса Годунова» Мусоргского и «Орфея» Глюка; в работе над «Орфеем» к ним присоединился балетмейстер М. М. Фокин. Широк был и самый диапазон отбора оперных произведений — от Глюка до Рихарда Штрауса, «Электру» которого поставили в 1913 году Мейерхольд и Головин. Новая художественная политика нашла поддержку у выдающихся оперных певцов — Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, И. В. Ершова, М. Н. Кузнецовой и других. В 1911 году Шаляпин сам выступил постановщиком «Хованщины», впервые шедшей на казенной сцене; оформлял спектакль Коровин. «Хованщина» явилась одной из крупнейших постановок Большого театра,

оформленных Коровиным, таких, как оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» (1911) и «Сказка о царе Салтане» (1913).

Иначе было в балете. Здесь опыты обновления проходили на первых порах не то чтобы туго, но давали неожиданные всходы. Так получилось, например, с работой новых художников. Теляковский привлек их в балет тогда же, когда и в оперу, начав с московского Большого театра — еще при директоре Волконском. В конце 1900 года там состоялись две премьеры: 7 ноября шла опера А. Н. Корещенко «Ледяной дом» в оформлении Головина, а 13 декабря — балет Минкуса «Дон Кихот» в постановке А. А. Горского и в оформлении Головина и Коровина. 1901 год был открыт балетом («Лебединое озеро» в постановке того же содружества) и завершился оперой («Псковитянка» в оформлении Головина).

В Петербурге, едва вступив на пост директора императорских театров, Теляковский также стал решительно пересматривать и «переодевать» спектакли. 20 января 1902 года туда перенесли московскую постановку «Дон Кихота», а 23 февраля показали «Демона» Рубинштейна в декорациях и костюмах Головина. В Мариинском театре Головин оформил последний балет Петипа «Волшебное зеркало» на музыку Корещенко (премьера — 9 февраля 1903 года), а 16 февраля там шел впервые балет Байера «Фея кукол» в постановке Н. Г. и С. Г. Легат и оформлении Л. С. Бакста. 25 ноября 1907 года был показан балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды»; сценарий и сценическая живопись принадлежали А. Н. Бенуа, хореография — Фокину.

К тому времени работа современных художников-станковистов на императорской сцене вошла в обычай. Б. В. Асафьев оправданно писал потом, что почти все крупные художники начала века тяготели «к театру, к театральности, к декорационной живописи».[1] Однако результаты их сотрудничества с оперой и с балетом были различны.

Причина заключалась в особенностях художественной природы двух видов музыкального театра. Разумеется, особенности эти не были тайной для Головина, Коровина, Бакста, Анисфельда. Но заботились о них художники редко, за исключением Бенуа, любившего и знавшего балет. Один из немногих, он, по словам Асафьева, «не только писал декорации и костюмы, но и пытался психологически осмыслить место театра или значение театрального и театральности в интеллектуальной и эмоциональной жизни человека». И оттого Бенуа «всегда выглядел строже и «бледнее»

[1] Б. В. Асафьев [Игорь Глебов]. Русская живопись. Мысли и думы. Л.— М., «Искусство», 1966, стр. 80.

других мастеров эпохи расцвета русской декорационной живописи».[1]

Различия в специфике не всегда интересовали и позднейших исследователей, которые изучали театральное творчество художников начала века. Н. М. Молева увидела только положительное в том, что Теляковский предоставил художникам бесконтрольную свободу в оформлении опер и балетов. Считая, что «революция оформления влечет за собой революцию исполнения», Н. М. Молева сделала вывод: «Тот эмоциональный образ, который создавал художник, предполагал иные принципы игры, пения и танца. Условность выражения чувства, шедшая едва ли не от «теории страстей» XVIII века, когда каждый артист обобщенно и утрированно намечал «страсть», определяющую данную арию или танец, вне временного развития характера своего героя, вне психологического осмысления роли в действии, оказывалась особенно подчеркнутой, не совместимой с предлагавшимся живописным решением».[2]

Ставя во главу угла «революцию оформления», исследовательница в своей интересной и серьезной работе коснулась действительно острой проблемы. Не одному Коровину приписывали решающую роль в обновлении театра, типа спектакля. Но такой взгляд на место художника в театре как раз и открывал простор односторонности. Состязаться с музыкой, подчас победоносно на вид, пробовали вслед за художниками и сценаристы, хореографы, режиссеры, пришедшие в музыкальный театр из драмы. Под их соединенным натиском музыка отступала на второй план. Но такая победа над музыкой неизменно оказывалась пирровой победой.

В самом деле, «революция» представлена в цитированной статье таким образом, что исполнение чуть ли не прямо зависело от оформления, то есть сопутствующее превратилось в основополагающее. Но оформление по сущности слова призвано оформлять нечто более главное, чем оно само. В драме можно говорить и о музыкальном оформлении спектакля. В опере и балете подобный разговор абсурден: не музыка оформляет, а музыку оформляют, во всех случаях, как бы высоки или низки ни были ее качества. Вот почему нельзя говорить о «революции оформления», пренебрегая спецификой музыкального театра, не принимая в расчет обобщенную условность его образности, отвергая с порога «страсть» и предписывая непременный психологизм.

---

[1] Б. В. Асафьев. Русская живопись. Мысли и думы, стр. 80, 81.

[2] Н. Молева. Жизнь и творчество. В сб.: «Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания». М, Изд-во Академии художеств СССР, 1963, стр. 114—115.

С другой стороны, даже такой столп психологического театра, как К. С. Станиславский, вовсе не склонен был считать «живописное решение спектакля» предлогом для «психологического осмысления роли в действии». Напротив, именно в те годы он все более «разочаровывался в театральных постановочных средствах и углублялся во внутреннюю творческую работу», тогда как в других театрах Москвы и Петербурга «все больше увлекались внешностью, даже в ущерб внутренней стороне спектаклей». Признавая талант, опыт, вкус Коровина, Головина и многих других, Станиславский утверждал вместе с тем: «Далеко не со всеми из них можно было говорить о сущности актерского искусства. Далеко не все были достаточно подготовлены, чтобы разбираться в идее пьесы и в задачах автора, в литературе вообще, в психологии, в вопросах сценического искусства».[1]

В театре Станиславского «живописная драматургия» вступала порой в конфликт с режиссерским замыслом, с психологической разработкой характеров. В музыкальном театре «психологизм», навязанный живописью, конфликтовал с обобщениями музыки, в частности стирал различия между «условиями игры» балетного и оперного искусства. Опера и балет, столь разные в музыкальном театре XIX века (даже несмотря на наличие жанра оперы-балета), теперь насильственно сближались на почве оформления музыкальных спектаклей в принципах исторической и стилистической правды. В опере, где главными выразительными средствами являются музыка и поющаяся речь, история и стиль часто торжествовали, особенно когда дело касалось музыкальных драм Мусоргского и Римского-Корсакова. В балете, где музыка и танец дают другой сплав выразительных форм, история и стиль могли разрушать и разрушали образный строй спектакля.

Оформляя «Псковитянку» в Частной опере С. И. Мамонтова, Коровин, по его словам, «измерил рост Шаляпина и сделал дверь в декорации меньше его роста, чтобы он вошел в палату наклоненный и здесь выпрямился». Вдобавок на Шаляпине — Грозном была настоящая «длинная и тяжелая кольчуга из кованого серебра».[2] Такие находки безусловно помогали Шаляпину создать реалистический образ Грозного, великолепно играли в контексте драмы Мея и музыки Римского-Корсакова. Но когда тот же Коровин, следуя Флоберу. связал золотой цепочкой ноги Е. В. Гельцер — Саламбо в одноименном балете А. Ф. Арендса — А. А. Гор-

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 328—329.

[2] «Константин Коровин. Жизнь и творчество», стр. 254.

ского, музыкально-хореографическая образность свелась к однозначной иллюстрации.

«Саламбо» и «Дочь Гудулы» — показательные спектакли той поры, когда Коровин и хореограф Горский внедряли в балет «историческое правдоподобие». Правда, со временем опыт заставил их отступить с первоначальных позиций, и, скажем, «Конек-горбунок», поставленный Горским и Коровиным на сцене Мариинского театра в 1914 году, уже не походил на их первые пробы: единство стиля соблюдалось там самое приблизительное, облик спектакля скорее был эклектически пестр. Все же балетную образность еще долго подчиняли специфике живописи.

Станиславский писал о художниках, которые смотрели на сценический портал «как на большую раму для своей картины», поскольку к ним, «пока они работали в опере и балете... не предъявляли никаких специфических требований актерского характера». Таким художникам Станиславский противопоставлял «кружок Бенуа». Ко времени его знакомства с Бенуа «кружок уже успел проявить себя в театре при заграничных постановках дягилевского балета».[1] Противоположность была весьма существенной.

Теляковский все двадцать лет директорства придерживался своей изначальной, «московской» ориентации во взглядах на театр, хотя постоянно проживал в Петербурге. Балету он предпочитал оперу, а сравнивая ведущих деятелей русского балета, выбор делал в пользу москвичей. Он дружил с главным художником Большого театра — Коровиным и назначил главным художником Мариинского театра Головина, которого привез из Москвы. С. П. Дягилев, многолетний противник Теляковского, опирался главным образом на петербуржцев, прежде всего на своих друзей, художников «Мира искусства», и на балетную труппу Мариинского театра. Даже совсем перенеся плацдарм своей деятельности за границу, он долго оставался верен их взглядам, их творческой практике.

Вражда Теляковского и Дягилева, двух крупнейших организаторов русского музыкального театра начала века, имела парадоксальной основой не различие точек зрения, а сходство. Оба были умны, сведущи, но творчески несостоятельны в искусстве. Оба считали исходным пунктом реорганизации музыкального театра синтез живописи, режиссуры и исполнительского мастерства в их наиболее современном качестве. Оба стремились единолично управлять подвластным им искусством. И если Дягилев дерзал показывать за границей академическую труппу в миниатюре, но с концентрацией ее лучших сил, то Теляковский пытался

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 329—330.

переносить на неподвижно-громоздкую императорскую сцену многое из лихорадочной практики дягилевской антрепризы. Заветной, но несостоявшейся мечтой Дягилева было занять место Теляковского. Но и Теляковский втайне завидовал размаху Дягилева, сознавая, что тот и талантливее, и смелее распорядился бы казенными театрами.

Истории этой вражды можно было бы посвятить много страниц. Не прошло и полугода директорства Теляковского, когда он иронически помянул среди недоброжелателей Дягилева, «который все, что я ни делаю, ругает — ему в этом помогает Серов, — и все они хотят меня спасти».[1]

Действительно, Дягилев, который еще недавно полагал, что держит в руках все нити управления петербургскими театрами и видел уже себя в кресле Волконского, не мог равнодушно смотреть, как теперь в этом кресле прочно расположился Теляковский. И Дягилев, покинув казенные театры, «ругал» Теляковского всюду, охотно предавая свои мнения гласности. В сентябре 1905 года он воспользовался двумя интервью Теляковского, напечатанными «Петербургской газетой», чтобы выступить с разгромной статьей по адресу директора. Тот жаловался на отсутствие пьес для драматических театров, опер, балетов и балетмейстеров. Дягилев задавал вопрос: «Как можно с чистым сердцем оставаться руководителем дела, в котором настолько не имеешь никакой программы и не преследуешь никаких задач?» Он развивал атаку, говоря: «Если деятельность директора театров фактически сводится лишь к заведованию монтировочной частью, если весь смысл театрального искусства приходит к тому, чтобы Головин или Коровин «закатили» красивую декорацию, все равно к чему... то, конечно, и в театральном деле и в театральной администрации всегда будет, как говорит г. директор, «полное отсутствие чего-либо выдающегося». Тут же Дягилев заявлял: «До возникновения Художественного театра не существовало драматургов Чехова и Горького. Без Станиславского не было бы «Трех сестер», «На дне», «Вишневого сада». Без И. А. Всеволожского не было бы ни «Спящей красавицы», ни «Пиковой дамы», ни «Щелкунчика», ни «Иоланты», ни «Раймонды», ни «Quatre saisons», ни «Испытания Дамиса». И снова язвительно вопрошал: «Чего бы мы лишились, если бы не было нынешней дирекции? «Волшебного зеркала»?».[2]

Полемика такого рода была характерна для человека, который с самого начала провозглашал: «В одном, не зависящем ни от ка-

[1] Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 6, стр. 2128. ГЦТМ, ф. 280.

[2] Сергей Дягилев. Программа директора театров. «Русь», 1905, № 220, 15 сентября, стр. 4.

ких объективных условий, развитии художественной личности я вижу поступательное движение всей истории искусств, и с этой точки зрения все эпохи последней имеют одинаковую, равноценную важность и достоинство».[1] Дягилев искренне закрывал глаза на те объективные исторические условия, которые позволили Всеволожскому продолжать и даже искусственно длить расцвет императорского балета, на те поставленные временем задачи, которым ответил Художественный театр, и, наконец, на обстановку эпохи, когда изобилие выдающихся художественных личностей не сообщало, однако, поступательного движения искусству, а лишь близило его закат.

Но Теляковский был еще меньше способен оценить исторически объективно обстановку в подведомственном ему театре. Человек весьма порядочный, но всего-навсего чиновник, он сам удивлялся и тому, как не соответствовали прилагаемые им усилия художественным результатам, и тому, как разобщены были таланты в стенах императорских театров, как стремились они объединиться за стенами и если не вовсе отряхнуть прах вскормившей их почвы, то, по крайней мере, не быть намертво привязанными к ней.

Оттого полемика Дягилева и Теляковского, продолжаясь до самой войны 1914 года, оборачивалась по временам оскорбительной перебранкой. Она влияла на общественное мнение, и пресса то и дело распускала слухи об отставке Теляковского. Осенью 1905 года «Петербургская газета» прочила на место директора театров то дилетанта-акварелиста Д. А. Бенкендорфа, то управляющего экспедицией заготовления государственных бумаг князя Б. Б. Голицына, то богача и мецената графа А. Д. Шереметьева, то начальника придворного оркестра барона К. К. Штакельберга.

Осенью 1911 года Теляковский отпраздновал десятилетие директорства и не преминул отметить в различных интервью свои успехи. «Поверьте, не г. Дягилев создал успех русскому театру за границей», — уверял он. Не заставляя гадать о том, кто истинный виновник успеха, но и не заботясь о правде, он добавлял: «В балете я первый отметил огромный талант Павловой, выдвинул Гельцер, Карсавину, Фокина, Мордкина».[2] Однако, предваряя юбилей и ему сопутствуя, в газетах прошла новая, особенно широкая волна слухов об отставке Теляковского.

Но интриги и слухи, как о каменную стену, разбивались о серьезный факт: Теляковский являлся ставленником барона

[1] Сергей Дягилев. Поиски красоты. «Мир искусства», 1899, № 3—4, стр. 52

[2] У директора императорских театров В. А. Теляковского. К 10-летнему юбилею «Петербургская газета», 1911, № 235, 28 августа, стр. 2—3.

В. Б. Фредерикса, министра двора, и положение его было вполне устойчивым.

Разумеется, замена директора любым из кандидатов не свершила бы революции в государственных театрах. Даже такие антагонисты, как Теляковский и Дягилев, отличались лишь оттенками буржуазности: первый был за осторожность и умеренность, второй торопил шествие русского искусства по пути прогресса. И царский чиновник Теляковский, и делец новой, «европейской» складки Дягилев испугались событий 1905 года, хотя каждый реагировал на них по-разному.

В дневниках Теляковского возникли — и красной нитью прошили их до конца — опасения за судьбы монархии. Постоянный наблюдатель внутренней жизни двора, он воочию видел признаки распада. Нелицемерно описывал он Николая II — игрушку в руках продажных сановников, его возмущали власть Распутина, интриги великих князей, инспирированные Кшесинской. Он предугадывал несостоятельность России перед лицом любых катаклизмов, и если не сознавал, то чувствовал близкий крах старого строя.

Но судьба Теляковского была прочно связана с монархической Россией, и, даже предвидя скорый конец, он мог лишь пассивно сетовать и сокрушаться. У Дягилева такое же предчувствие близкой катастрофы после революции 1905 года вызвало прилив активности. И при том, что он всегда готов был ринуться на выручку отечественному театру в качестве его директора, Дягилев обратил свои взоры на Запад. Не случайно план экспансии русского искусства в Париж, Лондон и другие столицы мира, задуманный с единственной, казалось бы, целью патриотической пропаганды, постепенно сменился попытками ассимиляции с искусством Западной Европы. Война 1914 года застала Дягилева хозяином труппы Русского балета, базировавшейся в Монте-Карло и столь непрочно связанной с Россией, что она свободно продолжала существовать в условиях закрытых границ. Но все, что определилось к началу мировой войны, впервые встало на повестку дня в пору событий 1905 года.

Ясно было одно: ни Дягилев, ни Теляковский не помышляли о коренной ломке существующего порядка.

Впрочем, это относилось не только к ним. Отголоски рабочего движения, прозвучавшие по видимости громко в стенах казенных театров, на самом деле лишь в малой части были подлинно революционны. Это прослеживается на примере балетных трупп Мариинского и Большого театров.

Пример, правда, был особого рода. Балетные труппы по самой специфике отличались от драматических и оперных трупп.

В драму и оперу актеры приходили сложившимися людьми, с биографиями весьма разными. Балет формировался из воспитанников театральных училищ — заведений закрытых и сугубо консервативных. Там господствовала своеобразная, но строгая дисциплина. Мужские и женские отделения школы занимали разные этажи, двери открывались только для общих репетиций. Классные дамы и надзиратели присутствовали при утренних подъемах, в столовых и на уроках, водили на прогулки. Туда поступали детьми девятилетнего возраста и через восемь лет выходили оттуда детьми же, воспитанными в правилах богобоязненного монархизма.

Театр отменял принудительное равенство школьных времен, и судьбы обретали индивидуальность. Дело было не только в неодинаковости служебных положений, от места в кордебалете до высшего ранга — балерины или первого танцовщика. Дело было и в материальном и общественном положении семьи, успевшей стать чужой, в удачных или неудачных замужествах и связях и т. п. Все же балетная труппа составляла особый клан, сплоченный при любых раздорах и ревниво соблюдавший традиции. И на высоты в этом специфическом мире подымались часто люди, ограниченные во всем, что не касалось их профессии. Их жизнь заполняли ежедневные тренировки, репетиции, спектакли, примерки костюмов, уход за собой. Внетеатральная среда для этих людей часто ограничивалась узким кругом балетоманов и балетных критиков.

Образчик петербургской балетной критики, как раз в год первой русской революции, являла такая рецензия:

«Закрытие балетных спектаклей состоялось 27 апреля. Зал полон; балетоманы и habitués—in corpore. «Три богини спорить стали на земле в вечерний час»: — три молодые балерины оспаривали друг у друга пальму первенства над Парисом — балетной публикой. Сезон кончился; надо надеяться, что будущий сезон внесет что-нибудь новое и интересное в крайне запущенный нынешней дирекцией балетный репертуар».

Рецензия принадлежала В. Я. Светлову.[1] Она верно рисовала состояние репертуара и давала точную картину зрительного зала с его завсегдатаями — балетоманами, охотно принимавшими позу опереточного Париса, чтобы вершить суд над балеринами. Наконец, самый стиль рецензии передавал «игривость» взглядов на балет, ведущих начало от времен, когда и оперетки-то не было.

Словом, в балете все оставалось, как встарь, и многим виделось не просто привычным, но и единственно возможным.

---

[1] В. Светлов. Закрытие балетных спектаклей. «Биржевые ведомости», 1905, № 8797, 29 апреля, стр. 3.

Вместе с тем в иных случаях бессмысленность казенного регламента должна была раздражать, будить желание перемен.

13 августа 1904 года министр двора барон Фредерикс начертал: «Утверждаю в виде опыта» на своде «Правил для артистов императорской балетной труппы». Брошюрка с «Правилами» была переиздана последний раз в 1914 году.[1] Правила, разумные в части производственной дисциплины, опутывали сетью разделов, параграфов и пунктов в части творческой. Дирекция сохраняла за собой право назначать артистов на роли и обязывала исполнять эти роли «по первому требованию». «Назначение и изменение порядка очереди» тоже принадлежало начальству. Если исполнитель хотел обратиться к балетмейстеру с просьбой дублировать другого исполнителя, то «балетная комиссия с утверждения начальства» была «вправе, после испытания, допустить» его к роли. Что представляла собой утвержденная начальством балетная комиссия Мариинского театра, объясняет заметка газетной хроники: «Главным режиссером балетной труппы назначен чиновник театральной дирекции г. Крупенский, юрист по образованию... Г. Крупенский назначен вместе с тем председателем комиссии для распределения ролей и мест в балете».[2] Сохранилось много свидетельств о том, какого деспота представлял собой А. Д. Крупенский в деле, в котором он ничего не смыслил. Помощником его стал бывший танцовщик Н. Г. Сергеев, снискавший себе славу доносчика и подхалима. Должно быть, оба они и были авторами «Правил для артистов».

К правилам актеры приспосабливались и умели их обходить. Всякая возможность проявить независимость вызывала у них немедленный и охотный отклик. Одна из таких возможностей представилась, когда балетные актеры Мариинского театра открыли народную школу на средства благотворительных спектаклей.

«Немногим известно, что существует в России народная Гребловская школа имени Гоголя, созданная и устроенная нашими балетными артистами, — писал Светлов. — В пользу этой школы балетными артистами устраивается ежегодно спектакль, дающий хороший доход».[3] Учредителями школы и спектаклей были молодые А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, а с ними танцовщики среднего и старшего поколения — В. А. Трефилова, Г. Г. Кякшт, А. В. Ширяев и другие. По свидетельству танцовщика Н. А. Солянникова, «каждый член балетной труппы еже-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 6, ед хр. 134, л. 16—27.

[2] «Биржевые ведомости», 1903, № 495, 7 октября, стр. 3.

[3] В. Светлов. Драматический спектакль балетных артистов. «Биржевые ведомости», 1905, б/№, 17 декабря, стр. 3.

месячно в фонд школы вносил по 50 копеек. Кроме того, устраивались благотворительные елки, базары, концерты. Особенно интересны были ежегодные спектакли в зале Павловой».[1]

Но интерес этих спектаклей заключался отнюдь не в их прогрессивности. Напротив, они оставались обыкновенными благотворительными представлениями по принципу «кто во что горазд». Мода на благотворительность расцвела в начале века, часто превращая цель в средство развлечения. Польза тут была весьма относительной — не благотворительностью надлежало лечить язвы, разъедавшие тело России.

Приманками подобных спектаклей, как правило, были не только номера афиши. В фойе устанавливали киоски, где светские дамы и известные актрисы продавали цветы, шампанское, программки предстоящего зрелища. Среди публики прогуливались костюмированные персонажи в масках, подогревая шутками атмосферу веселья. Интерес самого зрелища заключался, во-первых, в том, что, поставленное к случаю, оно не всегда потом повторялось. Во-вторых, оно почти всегда было смешанным — с неожиданностями и сюрпризами в дивертисменте. В-третьих, его устроители постоянно выступали не в обычном своем амплуа: наряду с оперетками и балетами, разыгранными светскими любителями, возникали пантомимы в исполнении оперных и драматических актеров, драматические спектакли при участии балетных сил.

Все эти признаки отличали и спектакли в пользу школы имени Гоголя, находившейся в селе Греблове Боровичского уезда Новгородской губернии. В частности, спектакль, который шел 15 декабря 1905 года в зале Павловой, и был описан Светловым. Он начался комедией князя В. В. Барятинского «Пляска жизни» и закончился дивертисментом. Роли в комедии исполняли танцовщицы и танцовщики. Гвоздем вечера были два негритянских «кек-уока» — этим танцем увлекался веселящийся Петербург. Первый «кек-уок» исполняли Ширяев и Кякшт. Второй — целый ансамбль танцовщиков «во главе с нашей талантливейшей балериной А. П. Павловой 2-й». Афишки продавали танцовщицы Н. А. Бакеркина и А. Г. Васильева, цветы — Т. П. Карсавина, шампанское — А. П. Павлова. На поднос им бросали крупные ассигнации: все шло в доход школы.

Солянников закончил свой рассказ о Гребловской школе фразой: «Школа просуществовала лет пять-шесть, но в период реакции была закрыта: царское правительство расценило это меро-

---

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. 1, стр. 145—146. Рукопись ВТО (Москва).

приятие как вольнодумное самоуправство».[1] Вывод, пожалуй, преувеличен. Благотворительность такого рода скорее поощряли. Крамолы в ней не было ни малейшей. А на это указывал хотя бы тот факт, что одной из активных «вольнодумок» была Н. А. Бакеркина — содержанка московского генерал-губернатора П. П. Дурново. Закрылась школа скорее потому, что реакция русской художественной интеллигенции на первую русскую революцию и без сторонних вмешательств погасила умеренное фрондерство. К тому же многие организаторы школы стали больше бывать за границей, чем в России.

Но и в канун революции 1905 года, и в разгар ее балетные актеры Петербурга и Москвы обнаружили, как далеки они были от понимания того, что совершалось в стране.

События 9 января глухо отозвались в московском балете. В Петербурге они взбудоражили балетных актеров как акт братоубийства.

11 января 1905 года Теляковский начал письмо к управляющему московской конторой Н. К. фон Боолю словами: «Слух о предполагаемых беспорядках в Петербурге оправдался». Упомянув об уличных боях, он рассказал о срыве спектакля в Александринке. «Потом поехал в балет, который прошел в Мариинском театре благополучно. Но мы все театры вчера закрыли, и, пока город не успокоится, давать представлений не будем».[2]

Четыре года спустя О. И. Преображенская несколько иначе описала спектакль Мариинского театра. То был вечер ее бенефиса. На афише стояли вторая картина «Щелкунчика», балеты «Путешествующая танцовщица», «Капризы бабочки» и дивертисментный «Маскарад». «Раскуплен весь театр, — вспоминала Преображенская. — Вот-вот поднимут занавес. Еще минута, и я должна появиться у рампы. Гляжу в дырочку — и стало жутко, похолодела вся... Ни одной живой души!.. Вместо моря голов, мундиров, фраков, дамских туалетов — сплошная аравийская пустыня».[3] Благополучным исходом спектакль и был обязан отсутствию публики. Вот едва ли не самое горькое для балерины в исторической трагедии.

Вместе с тем Теляковский, отправив письмо фон Боолю, отметил в дневнике: «Приходила сегодня балерина Преображенская и сказала Крупенскому, что она хочет меня просить дать ей разрешение открыть подписку в пользу семей убитых фабричных.

---

[1] Н. А. Солянников Воспоминания, ч. 1, стр. 147.

[2] ГЦТМ, ф. 35. ед. хр. 95701.

[3] Ольга Преображенская Моя автобиография. «Петербургская газета», 1909, № 328, 29 ноября, стр. 10.

Преображенская сказала, что знает людей, руководящих этими беспорядками... Кажется, и у нас в балете есть друзья этого движения — я думаю, что гребловцы наверно принимают участие»,— добавлял Теляковский уже от себя, хотя и сомневался в том, насколько «активно» это участие.[1]

Теляковского не пугали, но возмущали выступления артистов, «задаренных милостями и деньгами». Возмущал С. Г. Легат, который на сцене заявил о том, что «рабочие идут говорить со своим царем, а их встречают пулями». Возмущала А. П. Павлова, которая «собрала вокруг себя в репетиционном зале балетных артистов и стала критиковать действия войск в воскресенье, произнося различные зажигательные речи и глумясь над офицерами». Теляковского сердило, что Павлова и после того, как Сергеев сделал ей замечание, «продолжала говорить, но говорила шепотом». Последняя деталь лишний раз указывала на несерьезность балетного бунтарства, ставила под сомнение «активность» балетных актеров. М. О. Янковский, касаясь упомянутых случаев, справедливо заметил, что «все эти факты незначительны»: многие актеры быстро отрекались от своих слов,— например, Преображенской потом «пришлось обивать пороги директорского кабинета, чтобы ее дело было предано забвению».[2]

Большинство актеров воспринимало происходящее сквозь призму театральных дел — примерно так же, как воспринимал его отставленный от театра и очень больной Петипа. «Должны были дать Фараона для бенефиса кордебалета, — пометил он в дневнике 6 февраля 1905 года. — Балет не состоялся из-за вчерашней катастрофы. В последнее время — несчастье за несчастьем. Россия переживает скверный момент. Не было спектакля».[3]

Но за пределами театральной среды активность «балетных» никого особенно не тревожила. Недаром съязвил рецензент «Баядерки» осенью 1905 года: «Один сановный балетоман охранительного типа нашел неуместным горящие костры в первом акте, ибо они напоминают о бакинских событиях».[4] Фарсовый испуг сановника давал повод для шуток даже в те тревожные дни. Балет и революционность попросту не стояли рядом в общественном сознании.

---

[1] Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 15, стр. 5132.

[2] М. Янковский. Театральная общественность Петербурга в 1905—1907 гг. В сб.: «Первая русская революция и театр». М., «Искусство», 1956, стр. 143—144.

[3] ЦГАЛИ, ф. 1945, оп. 1, ед. хр. 1, л. 347 (подлинник по-французски). Подразумевается балет «Дочь фараона».

[4] М. Балет. «Русь», 1905, № 211, 6 сентября, стр. 4.

И все же забастовки, политические требования рабочих находили — своеобразный, правда, — отклик в среде балетных актеров. Воздух революции, ворвавшись с улицы в их замкнутый мир, вызвал брожение чисто местного, но встревожившего дирекцию порядка.

С одной стороны, появилась тяга к независимости от начальства. С другой — смутно ощущался затянувшийся творческий застой. На приступ пошли решительно. Но, весьма неточно понимая цели, постоянно сбивались с общего на мелкое и личное.

Сражаться с дирекцией начали просьбой к самой дирекции. Теляковский вспоминал, как 14 октября в начале оркестровой репетиции Крупенского «окружили на сцене все балетные мужчины и просили разрешения устроить сходку в репетиционном зале для выяснения «вопроса о прибавках и своих нуждах».[1] Теляковский сходки не разрешил, но позволил собраться перед репетицией и выделить представителей для переговоров. 15 октября актеры собрались в репетиционном зале за полтора часа до репетиции балетов «Жизель» и «Голубая георгина», но собрание затянулось на шесть часов. Репетиции были отменены явочным порядком.

Собрание и все, что последовало за ним, подробно описал Солянников: «Присутствовало большинство труппы. Были и маститые. Перед входом поставили столик, и каждый... расписывался. Настроение у присутствующих, и особенно у вожаков, было приподнятое; быть может, несколько не хватило выдержки, строгого плана действий, но основной костяк артистов решил крепко бороться за проведение своей программы».[2]

План действий, и правда, стал приблизительно выясняться лишь в ходе собрания. Тут немедленно зародились и разногласия, вскоре расколовшие труппу.

Все хотели административных перемен. Многие не любили Крупенского и Сергеева и рады были бы от них избавиться. Но уже экономические требования не могли объединить всех. «Маститые» не были заинтересованы лично в контроле над бюджетом труппы, над раздачей прибавок и премий, — этот контроль должно было осуществлять бюро из тринадцати человек. Не мог не вызвать разногласий и единственный, в сущности, вопрос творческого порядка. По видимости он был скромен: труппа хотела вернуть в театр уволенных на пенсию М. И. Петипа, А. В. Ширяева и А. Ф. Бекефи. Вернуть Петипа — значило возродить акаде-

---

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.— М., «Искусство», 1965, стр. 238—239.

[2] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. 1, стр. 163—164.

мический балет. К этому стремились сторонники традиций — от маститого солиста его величества П. А. Гердта до молодого премьера С. К. Андрианова. Но братья Н. Г. и С. Г. Легат могли опасаться за свою недавно и счастливо начатую балетмейстерскую деятельность. Это должно было не устраивать и М. М. Фокина, который еще не имел положительной творческой программы, но с порога отвергал эстетику Петипа. То, что такие разногласия имели место, подтверждала запись в дневнике Теляковского уже от 10 января 1906 года. «Хулиганство в балете продолжается, — возмущался директор. — На днях Фокин, Обухов и Кякшт отказались танцевать с Андриановым и заявили об этом Легату-балетмейстеру». Отказ был вызван ренегатством Андрианова. По словам Ф. В. Лопухова, «С. Андрианов и А. Чекрыгин ходили по квартирам, уговаривая артистов снимать подписи» с петиции, составленной 15 октября.[1]

Т. П. Карсавина рассказывает в воспоминаниях, что бюро собралось на квартире Фокина, где, очевидно, и была составлена петиция. «Мы были в числе двенадцати: Фокин, Павлова и я,— пишет она. — Наш председатель, избранный из рядов кордебалета, был студент университета, человек безукоризненной честности, но ограниченных взглядов».[2] Председателем этим был П. Е. Михайлов. В состав бюро, кроме упомянутых, входили Т. С. Локтионова, М. Ф. Рутковская, В. К. Черноруцкая, И. Ф. Кшесинский, Л. Л. Михайлов, братья В. И. и Е. И. Пресняковы и А. И. Титов.

Петиция гласила: «Мы, артисты и артистки императорских театров балетной труппы, в заседании 15 октября 1905 года постановили следующее: в целях нашего объединения для достижения свободной корпорации сценических деятелей; в целях поднятия искусства на должную высоту; в целях нашего экономического улучшения жизни мы требуем, чтобы для наших периодических собраний не принималось никаких репрессивных мер: чтобы личности ораторов, членов свободно избранного нами бюро и вообще артистов, были неприкосновенны; чтобы они были ограждены от каких бы то ни было посягательств со стороны администрации; а также доверяем нашему бюро вести все дела для создания свободной корпорации сценических деятелей».[3]

Неразграниченность экономических и художественных требований вносила путаницу. Единодушия не было даже среди членов бюро: кого занимало одно, кого — другое. Кордебалетных актеров

---

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете. М., «Искусство», 1966, стр. 129.

[2] Tamara Karsavina. Theatre Street. London, 1930, p. 190—191.

[3] ЦГИА, ф. 472, оп. 66, д. 291, л. 1.

интересовали вопросы материального порядка. К творческой реформе порывались Павлова, Карсавина, Фокин. Талантливая молодежь, не имея позитивной программы, стремилась нарушить окостенелые порядки академизма, жаждала перемен. В таких переменах не нуждались те, кто был постарше. И ведущие танцовщицы — О. И. Преображенская, А. Я. Ваганова, В. А. Трефилова, Ю. Н. Седова, Л. Н. Егорова — остались в стороне. Позитивная же программа появилась у молодых только после 1905 года. Революционные события, их отраженное влияние на жизнь русского общества в целом, императорских театров — в частности, как раз и дали толчок к появлению такой программы.

16 октября члены бюро отправились к Теляковскому для переговоров. Как вспоминал Солянников, к петиции «за недостатком времени решили не собирать подписи, а приложить список с расписками присутствовавших на собрании».[1] Но директора на месте не оказалось, и балетные актеры сами решили не принимать участия в утреннем представлении «Пиковой дамы». Казалось бы, разумнее было дождаться вечернего балетного представления. Но организаторы забастовки, не рассчитывая на солидарность всей труппы, начали с небольшой группы кордебалета, занятой в интермедии «Пиковой дамы».

Решение было выполнено. Но уже тут в малочисленном лагере бастующих обнаружился раскол. «В уборных стояла невообразимая сутолока, — рассказывал Солянников: — кто сидел в одном носке, держа в руке ботинок, и не знал, что делать дальше: одеваться или раздеваться; кто решительно бросал гримироваться. «Заводилы» перебегали из уборной в уборную, вселяя за собой растерянность, смех и нерешительность, слезы, веселые шутки, бойкие реплики, в общем — хаос». Продолжая рассказ о том, как вслед испуганным режиссерам кидали со смехом «балетные туфли, бумажные стрелы, пустые коробки от конфет», Солянников горестно замечал: «Тут и ребячество, тут и героизм: многие не знали, что завтра они получат волчий билет и будут выброшены на улицу».[2]

Вечерний балетный спектакль отменили. А когда актеры пришли на новую сходку, двери репетиционного зала оказались заперты. Сходка состоялась во дворе, куда выходили окна училища, дирекции и балетного репетиционного зала. Начальство вызвало полицию. Участники отправились на квартиру Теляковского. Не принятые директором, они пошли в Александринский театр, где

---

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. 1, стр. 165.
[2] Там же, стр. 166—167.

«хотели устроить сходку и откуда разошлись только после того, как погасили электричество». Так писал Светлову управляющий труппой Александринского театра драматург П. П. Гнедич 25 октября 1905 года.[1]

Теляковский обошелся с «бунтовщиками», как с не в меру расшалившимися детьми. Никто из них «волчьего билета» назавтра не получил, но для всех был закрыт доступ в театр. Балетные сцены в операх исполняли воспитанники школы. Это произвело ожидаемый эффект.

17 октября был опубликован правительственный манифест, «даровавший» конституцию. «Манифест этот подвергся критике и совершенно оказался неудовлетворительным», — вспоминал Теляковский.[2] Но как раз 17 октября бо́льшая часть труппы подписала протест против «гребловцев», что вызвало раскол среди последних. Следствием раздоров было сумасшествие В. В. Киселева и самоубийство С. Г. Легата 19 октября. Город был наводнен слухами об этом самоубийстве, циркулировали самые противоречивые версии. Одни считали, что Легат покончил с собой, раскаявшись в своем отступничестве: он тоже снял свою подпись под первой петицией. Другие утверждали, что он наложил на себя руки в припадке безумия. Скорей всего, прав был Светлов, писавший Гнедичу: «Он умер в припадке острого помешательства... Несомненно, что толчок к этому припадку дан был событиями».[3] Зато помешательство Киселева могло быть уловкой: танцовщик, разбивший об пол бюст Николая II, страховался от последствий. Оправившись, он благополучно продолжал службу в казенном театре.

Смерть Легата, с одной стороны, подействовала отрезвляюще, с другой — вызвала последнюю волну балетного фрондерства.

Того же 19 октября Теляковский «получил сообщение, в котором сказано, что делегаты балетной труппы слагают с себя полномочия». Назавтра он, наконец, встретился с труппой в репетиционном зале, и, по его словам, Фокин заявил ему, «что никакой забастовки в воскресенье не было — в забастовке виновата сама администрация, ибо управляющий конторой Вуич, бывший в театре свидетелем общего нервного настроения труппы, разрешил некоторым артистам не выходить на сцену, что и было понято как разрешение всем артистам балета не танцевать. Фокина поддержала Павлова 2-я».[4]

---

[1] ЛГТБ, Р 1/254, ед. хр. 994.
[2] В. А. Теляковский. Воспоминания, стр. 260.
[3] ЛГТБ, Р 1/254, ед хр. 994.
[4] В А Теляковский. Воспоминания, стр. 258.

Но 21 октября, как рассказывал тот же Теляковский, на панихиде по Легате «среди венков был один красный, ленты которого все прятали и подсовывали, а Павлова 2-я старалась, напротив, их раскладывать виднее. На лентах была довольно-таки бессмысленная тенденциозная надпись: «Вновь объединенная балетная труппа — первой жертве на заре свободы искусства».[1] 23 октября балетный спектакль не мог состояться: накануне А. П. Павлова сообщила, что «будучи очень расстроена событиями последних дней, она не в силах выступить. Дабы не усложнять отношений с балетной труппой,— писал Теляковский,— я решил балетный спектакль отменить и, вопреки обыкновению, дать в воскресенье оперу».[2] Вместо объявленного на афишах «Ручья» пошел «Евгений Онегин». Но в следующий балетный день — в среду, 26 октября, дали «Коппелию» с О. И. Преображенской, и жизнь как будто бы вошла в привычные нормы.

Все же внутрибалетные распри продолжались — они иронически описаны Теляковским как «война Алой и Белой розы». Хронику этой «войны» вела и пресса, откликаясь на особо бурные эпизоды. Расстановка сил сражающихся часто менялась, но и самые смелые из прогрессистов отметали от себя малейшие подозрения в политических акциях. 3 ноября Теляковский записал в дневнике: «Приходили Фокин и Михайлов заявить, что в городе циркулируют слухи, будто они подговаривают оркестр и рабочих к забастовке, а потому они пришли к Вуичу заявить о том, что это неправда». Возникали неожиданные союзы. Рыцарем Алой розы оказался И. Ф. Кшесинский. Став на защиту А. П. Павловой, он дал пощечину А. М. Монахову. За это Теляковский с трудом, но не без удовольствия, добился увольнения Кшесинского из театра.

Теляковский вообще извлек максимальную пользу из «балетных беспорядков». Ища поддержки министра, он намекал, что «очень устал и с удовольствием бы покинул пост директора». На самом деле его устраивало тут многое.

Удаляя И. Ф. Кшесинского, он наносил чувствительный удар М. Ф. Кшесинской. Вскоре последовал и второй удар. Пользуясь длительным отсутствием «хозяйки петербургского балета»,— та задержалась за границей ввиду революционных волнений и отложила обычные зимние «гастроли» в Мариинском театре,— Теляковский снял табу с двух ее излюбленных балетов. Кшесинская, числясь на пенсии, держала за собой «Эсмеральду», «Тщетную

---

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания, стр. 261, 262.
[2] Там же, стр. 264.

предосторожность» и «Дочь фараона». Теперь директор поручил Преображенской главную роль в «Тщетной предосторожности», а «Дочь фараона» отдал Павловой.

Прекрасно понимая вместе с тем, что Павлова, Карсавина, Фокин составляли надежду и гордость петербургского балета, он проявил предельную терпимость к ним как вожакам балетной смуты. Уволив Кшесинского, объявив строгий выговор Монахову, он лишь «поставил на вид резкое обращение» Павловой, которая, в сущности, была зачинщицей. Больше того, он оказал Павловой и Фокину полное доверие: «21 ноября в балетной труппе состоялись выборы членов в балетную комиссию,— сообщала «Петербургская газета».— Избранными оказались от разряда первых танцовщиц и танцовщиков г-жа Павлова 2-я и г. Фокин».[1]

Осторожно повел себя Теляковский сначала и по отношению к менее видным актерам. Например, П. Е. Михайлов стал членом той же балетной комиссии от кордебалета. «Все избранные утверждены г. директором театров»,— заканчивалась цитированная заметка. Но мало-помалу Теляковский очистил труппу от беспокойных элементов из кордебалета, включая и Михайлова. Почти все члены бюро были под разными предлогами удалены из театра за два последующих года. Толчком послужило дело Рахманова, относящееся уже к лету 1907 года.

Танцовщик-корифей В. П. Рахманов не фигурировал в балетных событиях 1905 года, вероятно, потому, что знал истинную им цену. Он был связан с подлинным революционным движением. 31 июля 1907 года Теляковский писал Крупенскому, что у Рахманова конспиративная квартира с типографским станком, «на котором пудами печатаются прокламации», и жил у него «некто Гришин, который теперь повешен».[2] Пути Рахманова и «гребловцев» были разными.

Московская балетная труппа сразу же узнала о событиях в Мариинском театре. Большой театр был в то время закрыт. «Вследствие прекращения деятельности городской электрической станции все театры закрылись впредь до окончания забастовки,— сообщали «Московские ведомости».— Вместе с частными театрами, пользующимися городским электричеством, закрылись и императорские. У последних есть свое электричество, но, вследствие забастовки водопровода, нет воды для того, чтобы пустить в ход электрическую станцию».[3]

---

1 Выборы в балет. «Петербургская газета», 1905, № 303, 27 ноября, стр 10.
2 Дневники Теляковского, тетрадь 21, стр. 6968.
3 «Московские ведомости», 1905, № 275, 16 октября, стр. 4.

19 октября Теляковский получил телеграмму из Москвы: балетная труппа просила разрешить ей «собраться для обсуждения своих нужд».[1]

Теляковский собрание разрешил, быть может, учтя уроки петербургских запретов. Программа, выработанная собранием, во многом совпадала с петицией петербургских актеров. Но атмосфера и расстановка сил была в московском балете другой.

В Мариинском театре место балетмейстера юридически пустовало с 1903 года, с тех пор как Петипа удалили от дел. Братья Легат поставили «Фею кукол» в том самом 1903 году, числясь: один — танцовщиком и репетитором, второй — танцовщиком. Требование реформ шло на спад, когда 24 ноября 1905 года Н. Г. Легат был назначен вторым балетмейстером, при том, что первого балетмейстера по-прежнему не имелось. Но и тогда нити бюрократической системы остались в руках управляющего балетной труппой А. Д. Крупенского.

В Большом театре должность управляющего труппой отсутствовала, и вся ответственность лежала на первом и единственном балетмейстере А. А. Горском. Помощником его, главным образом по административной части, значился режиссер И. К. Делазари.

Обстановка московской труппы отличалась от казенного режима петербургской. Дисциплина тут была куда менее строгой, зато ниже стоял и профессионализм. Весьма высокий у ведущих танцовщиков, он был слаб особенно в кордебалете. Правда, московский балетный зритель был терпимее петербургской публики, корпорация балетоманов — малочисленнее; при той же примерно консервативности взглядов она снисходительнее относилась к качеству балетных зрелищ и исполнительскому искусству труппы в целом. Балетная критика Москвы сохраняла благодушно-домашний тон минувшего века. Она осталась монолитной вплоть до 1917 года, тогда как петербургская претерпела в 1909—1911 годах крутой перелом, разделивший ее на две противоположные группы. Кроме того, балетная критика выступала нерегулярно, в то время как на страницах петербургских газет давались ежедневные отчеты о балете.

Жизнь московского балета, запросы его зрителей и мнения критики рисует обзорная статья о сезоне 1904/05 года. Ее безвестный автор счел концом золотого века 1882 год — год театральной реформы. С тех пор «московский балет идет не совсем нормальным путем». Критик скорбел о потере былых достижений, о новшествах как художественного, так и административного порядка.

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания, стр. 316

«Бедный репертуар нашего Большого театра состоит всего из 8—9 балетов». То были «Золотая рыбка» и «Конек-горбунок», прошедшие в сезоне по десять раз, «Лебединое озеро» — восемь раз, «Дон Кихот» и «Спящая красавица» — по шесть раз, «Баядерка» — четыре раза, «Дочь Гудулы» и «Коппелия», поставленная к самому концу сезона,— по одному разу.

Автор обзора сожалел, что «Эсмеральду» сменила «Дочь Гудулы». Именно «Дочь Гудулы» подразумевал он, осуждая «балеты последнего времени — в декорациях, написанных грубыми декадентскими мазками, загромождающих сцену и не оставляющих места для свободных классических танцев и красивой группировки кордебалета, с пестрыми тяжеловесными костюмами и с музыкой исключительно симфонического направления, но не подходящею для танцев».

Серьезным недостатком подобных балетов обозреватель объявлял их драматическую цельность и логичность действия. Из-за этого «не находят себе места вставные номера, выбираемые балеринами, чтобы особенно блеснуть своими дарованиями». Зато он от души жалел кордебалет, танцовщиц которого «зачем-то заставляли проделывать на пальцах разные хореографические трудности, что для них безусловно мучительно, а для публики ни малейшего интереса не представляет и является совершенно ненужным. Чем же тогда будут отличаться балерины и солистки, если принадлежащие им по праву технического совершенства хореографические движения будут кое-как, со страдальческим выражением лица, проделывать кордебалетные танцовщицы?»

Переходя к административным новшествам, критик замечал: «Есть и «закулисные» причины неуспеха у нас балета; так, говорят, что новые правила для балетных артистов, основанные на штрафах и наказаниях, неприятно отозвались на расположении духа артистов и мешают им исполнять свои танцы с надлежащим успехом. Упадет с головы танцовщицы плохо прикрепленный парикмахершей цветок — штраф с танцовщицы. Свалится с головы танцовщика неудобная шапка, надетая им по настоянию чиновника,— штраф с танцовщика. Появится танцовщица в казенном костюме не по росту — опять штраф».[1]

Критик, скрыв собственное имя, не назвал и виновника бедствий. Но читатели знали, что подразумевался А. А. Горский. Балетмейстер Большого театра не был заодно с балетоманами, критикой и, главное, значительной частью труппы.

---

[1] Театрал. Окончание балетного сезона. «Московские ведомости», 1905, № 113, 26 апреля, стр. 5.

Свою роль играли тут административные обязанности Горского. По натуре он не был чиновником и постоянно попадал впросак, решая вопросы о переводах по разрядам, о наградах и премиях, о выговорах и штрафах. Нанося невольные обиды, он портил отношения с подчиненными.

Но и творческий контакт хореографа с труппой был в ту пору далеко не тесен. Его осложняли разные и весьма противоречивые причины.

Горский обладал бóльшей независимостью, чем балетмейстеры Мариинского театра, и к 1905 году опередил их по части художественных открытий. Он уже делал опыты в жанре хореографических миниатюр и поставил многоактный балет-драму «Дочь Гудулы». Он воспитал к тому времени и ряд молодых исполнителей нового типа, прежде всего крупнейший талант Софьи Федоровой.

Но поиски и находки Горского устраивали не всех. Из ведущих актеров за ним охотно следовал М. М. Мордкин. А ученики были молоды, и голоса их значили пока немного.

Преобладающая часть труппы оставалась в художественном отношении инертной. Трудный быт, привычная рутина в театре выработали ремесленничество и равнодушие. Косность порождала недостаток профессионализма. Привычка к облегченным версиям балетов XIX века вызывала недовольство хореографией Горского, где требовался новый уровень актерского мастерства, другая техника танца. Впрочем, эту часть труппы, куда входили многие актеры кордебалета, корифеи и солисты, занимали прежде всего не творческие, а житейские вопросы.

Вопросы творческие интересовали небольшую, но сильную группу. Звание балерины и в Петербурге имели тогда немногие. Примой оставалась Кшесинская, хотя и на правах гастролерши. Балериной была Преображенская. Но в Мариинском театре имелись и так называемые заместительницы балерин. Они часто не уступали балеринам по таланту и мастерству, иногда же, как, например, Павлова, кое в чем и превосходили их. В Москве была одна великолепная балерина Е. В. Гельцер и сильная гастролерша Энрикетта Гримальди. В 1903 году Большой театр покинула А. А. Джури, в 1904 — умерла Л. А. Рославлева, и «заместительниц» им не нашлось. Правда, здесь были два превосходных танцовщика — В. Д. Тихомиров и М. М. Мордкин и подающий надежды А. Е. Волинин, ровесник Мордкина.

Теляковский, разбираясь в событиях 1905 года, заметил, что «под флагом общественной революционной борьбы» тогда нередко сводились счеты, например, «итальянка Гримальди бунтовала про-

тив Федоровой 2-й».[1] И не без яду добавлял: «Разумеется, странно было встретить имена Гримальди, Гельцер, Мосоловой и Тихомирова в качестве поборников выборного бюро, которое должно было искоренять какие-то обиды и несправедливости. Уж кому-кому, но не этим артистам можно было бы жаловаться на неполучение ролей и мест в балете — именно они-то эти места и занимали! . .»[2]

Для Е. В. Гельцер, В. И. Мосоловой и В. Д. Тихомирова действительно «обиды и несправедливости» были предлогом, чтобы возбудить труппу против Горского. Все же «счеты» здесь сводились не личные: главным являлось различие творческих взглядов. Потом разногласия прошли множество стадий: периоды перемирия, даже творческой дружбы сменялись вспышками новых конфликтов. Колебались и симпатии труппы, хотя сторонников Горского все прибывало. Но в 1905 году Гельцер и Тихомиров, с одной стороны, Горский — с другой занимали антагонистические позиции.

Гельцер и Тихомиров были исполнителями-виртуозами и защищали от Горского классические традиции московского балета. Его попытки подчинить балет драме, ввести в него пластику, противную академическим устоям, вызывали их резкий отпор. Компромиссы с обеих сторон были не за горами. Горский занялся переделкой старых балетов на новый лад, Гельцер получала там ведущие роли. Уже обозреватель сезона 1905/06 года заметил, что в балеты старого репертуара стали «между танцами вставлять дунканы и кек-уоки с их угловатыми кривляниями, которые ни в коем случае не могут заменить собою великолепную классическую пластику».[3] Еще в 1902 году у Горского возник замысел балета «Саламбо», осуществленный в 1910 году; главная роль была также поручена Гельцер.

А в октябре 1905 года получилось так, что хореограф, державшийся прогрессивных творческих взглядов, выступил против балетных, так сказать, «революционеров». Сторонники академизма сыграли на недовольстве Горским-администратором, и труппа выступила против него, требуя реформ. Горский же противопоставил себя труппе как жрец «свободного искусства», защищающий его от анархии. Обе стороны апеллировали при этом к дирекции, и в результате Теляковский избрал политику умеренных уступок тем и другим.

---

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания, стр 319.

[2] Там же, стр. 323.

[3] Д'Эм [Д. И. Мухин]. К закрытию балетных спектаклей. «Московские ведомости», 1906, № 115, 3 мая, стр. 4. «Дунканы» — танцы в манере Изадоры Дункан.

Получив от Горского в середине ноября «трогательное и искреннее» письмо — жалобу на балетных самоуправцев, директор от души ему сочувствовал. Но приехав в январе 1906 года на место событий и поговорив с выборными актерами, он констатировал, что в Москве «не замечалось той розни, которая была в Петербурге, и на меня представители балетной труппы произвели впечатление благоприятное».[1] Впечатление было благоприятным в первую очередь потому, что претензии москвичей еще дальше отстояли от политики, чем петиция петербуржцев.

Собрание обращалось к Теляковскому с просьбой создать комитет, совет или комиссию из представителей всех разрядов балетной труппы. Состав и полномочия комиссии должен был утвердить директор.

Комиссия могла назначать на роли и танцы, равномерно распределять занятость актеров, налагать взыскания, санкционировать переводы из разряда в разряд, прибавки и награды. До тех пор все эти права и обязанности находились «всецело и бесконтрольно в руках балетмейстера», и составители ходатайства ссылались на режиссера балета Делазари, который счел «вполне возможным и желательным» пойти им навстречу.

В особом разделе стояли просьбы: открыть класс характерных танцев для актеров; ввести запись балетов и организовать курсы по изучению метода записей; расширить в училище программу специальных дисциплин и довести программу общеобразовательных предметов до уровня средних учебных заведений.

Имелись и экономические требования. Предполагалось пересмотреть штаты, чтобы улучшить материальное положение труппы; повысить оклады актерам третьего и четвертого разрядов; разрешить бенефисы актерам первого и второго разрядов; ввести поощрительные прибавки для рядовых, но добросовестных актеров; дать право представителям актеров распределять пособия и ссуды из денег, назначенных для этого дирекцией; помогать оканчивающим службу до выдачи им пенсии; обслуживать казенными каретами тех, кто живет в дальних районах города.[2]

В общем актеры были не только вполне законопослушны, но и весьма умеренны даже в художественных запросах. Они не посягали, например, на вмешательство в репертуарные планы театра, на право обсуждать готовящиеся постановки.

Никакой политической агрессии со стороны труппы не имел в виду и Горский, жалуясь директору на то, что «группа лиц,

---

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания, стр. 323.

[2] Полный текст петиции московской труппы приведен в кн.: В. А. Теляковский. Воспоминания, стр. 320—323.

недостойных звания товарищей, прикрываясь высокой идеей справедливости... воспользовалась данным моментом и на горящих угольях водрузила флаг с надписью «Самоуправление» и «Голос от балета». Никаких политических заявок не делал и сам Горский. Напротив, он выступал тут с позиций «свободного художника», единолично управляющего казенной труппой. В этом качестве он и приносил жалобу на возмутителей спокойствия, «жаждущих властвовать над положением и стереть с лица московской сцены как меня, так и моего сотрудника и друга» — капельмейстера А. Ф. Арендса, стремящихся решать судьбы и композиторов, и художников.[1]

Теляковский навел порядки в московской балетной труппе, приняв соломоново решение: он убрал Делазари. Поводом стало то, что режиссер восстанавливал труппу против Горского и Арендса «и к тому же, как выяснилось, широко занимал у артистов деньги в долг».

В остальном все осталось на месте. Ни тогда, ни потом — никто в московской труппе не испытал перемен в своей судьбе, непосредственно связанных с событиями 1905 года.

Но перемены общего творческого характера состоялись и в московском и в петербургском балете. И связаны они были — пусть не прямо, а косвенно — с теми переменами в жизни страны, причиной которых была буржуазно-демократическая революция.

Произошла как бы своеобразная рокировка художественных сил на шахматном поле русской хореографии. Московский балет, ограниченный казенной сценой, приостановил открытия: деятельность Горского в течение нескольких последующих лет сводилась к переработке старых спектаклей. Петербургский балет стряхнул академическую спячку и ринулся на поиски нового: за 1907—1908 годы Фокин перешел от вольных сочинений для благотворительных вечеров к постановкам на академической сцене, а затем и к спектаклям первых «русских сезонов» в Париже. В «сезонах» объединились в разное время исполнительские силы Москвы и Петербурга, включая предводительниц-академистов — Кшесинскую и Гельцер и актеров новейших веяний — москвичей В. А. Каралли, С. В. Федорову, М. М. Мордкина и петербуржцев А. П. Павлову, Т. П. Карсавину, В. Ф. Нижинского.

Новейшие веяния носились в воздухе до 1905 года. Но сформировались они, как определенная творческая позиция, уже за этим историческим рубежом. Нарушив давнюю свою обособленность, балет откликнулся на соблазны, предложенные деятелями

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания, стр. 317—318.

литературы, музыки и прежде всего живописи. Здесь столкнулся интерес к практике Изадоры Дункан с опосредованным влиянием ее эстетической программы на другие виды искусства. Резонанс, вызванный приездом Дункан в Россию, был оглушителен потому, что сказанное ею новое слово легло на подготовленную почву. В балетном театре единичные опыты Горского, смутные мечты Фокина предваряли те посевы танцовщицы-босоножки, что дали всходы в зрелой практике обоих хореографов.

Изадора Дункан[1] приехала в Россию в декабре 1904 года. Ей исполнилось двадцать шесть лет, она недавно добилась признания, но уже весь мир с интересом следил за искусством американской танцовщицы. Впрочем, искусство Дункан было интернациональным, потому что слава ее родилась не в Америке. Проповедь нового танца, свободного и от театральной условности, и вообще от условности его исторических и бытовых форм, прозвучала с кафедры достаточно неожиданной — с подмостков западноевропейского кафешантана. Придя вслед за американской же танцовщицей Лой Фуллер, Дункан продолжила ее поиски обновленной античности и, главное, обосновала эти поиски, создала их творческую концепцию.

Лой Фуллер (1862—1928) вошла в историю хореографии как создательница танца «серпантин». Маленькая актриса, выступавшая в разных жанрах мюзик-холла, в 1890 году придумала номер, с успехом проходивший на гастролях скромных эстрадных трупп по Америке. В следующем году этот номер стал гвоздем программы парижского Фоли-Бержер. Лой Фуллер «открыла парижанам, под магическими лучами феи Электричества, свои мотыльковые танцы, которые восхитили Родена».[2] Прославленному скульптору импонировали мотивы эллинизма в свободных импровизациях этой «возродительницы современного танца». По словам Родена, Лой Фуллер, а за ней Дункан и Нижинский «раскрепостили инстинкт, раскрыли истинный смысл той традиции, в основе которой лежит уважение к природе. Этим объясняется их умение выражать все волнения человеческой души».[3]

Отголоски античной пластики, не ведающей канонов академизма, прежде всего различил в искусстве Лой Фуллер Анатоль Франс. «Вы издали с очарованием любуетесь этим воздушным видением, по грации своей равным тем танцовщицам, которых

---

[1] Имя Isadora проникло на страницы русской печати в неточной транскрипции как Айседора.

[2] Encyclopédie du Théâtre Contemporain, vol. I. Paris, 1957, p. 23.

[3] Огюст Родэн. Возрождение танца. «Студия», 1912, № 32—33, 26 мая, стр. 8.

можно видеть на картинах Помпеи развевающими свои воздушные одеяния»,— писал он и заключал, что Лой Фуллер «вернула нам утраченное диво греческой мимики, искусство тех, в одно время мистических и страстных, движений, которые передают нам феномены природы и метаморфозы существ».[1]

Таким образом, самые тонкие художники современности ценили в рождавшейся новой пластике свободу, основанную на уважении к природе.

Русский критик А. Я. Левинсон, видевший Лой Фуллер в 1911 году, на сцене театра-Гаэте, так описал ее в танце «серпантин»:

«Руки, удлиненные длинными стержнями, ритмически колеблют громадные крылья из легкой белой ткани; освещенные нижним светом, бьющим из люка, эти крылья то клубятся как фиолетовые туманы, вьются розовым дымом, то вспыхивают огненными языками в нескончаемом бегстве разнообразных тонов, пока цветные огни не потухают и ткани не опускаются, серые и бесцветные, как крылья громадной летучей мыши. Хореографическая сторона весьма несложна: она сводится к движениям рук, а иногда к медленному кручению вокруг люка».

Критик считал, что «равномерные движения рук требуют акробатической ловкости и силы» и «жанр Лой Фуллер относится скорее к акробатическому, чем к художественному танцу». Номер был однообразен и строился на десяти-двенадцати движениях. К тому же этот старый номер являлся главной приманкой вечера. Остальная часть программы свелась, по словам Левинсона, к «совершенно тождественной интерпретации» неодинаковой музыки «Безделушек» Моцарта и «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Исполнители — «крохотные ребятишки в голубых рубашонках», ученики Лой Фуллер,— беспорядочно толклись на сцене среди грубо-фантастической декорации.[2]

А. В. Луначарский в 1914 году иначе расценил эти выступления. Он писал, что Лой Фуллер была «не только изобретательницей танца серпантин, но и умела по-новому сочетать хореографию и музыку», и соглашался с теми, кто «очень считается с влиянием Фуллер на гениальную Айседору Дункан».[3] В плане исторической оценки слова Луначарского бесспорны.

---

[1] Анатоль Франс. Предисловие. В кн.: Лоя Фуллер. Что видела танцовщица СПб., [1910], стр. 11—12.

[2] Андрей Левинсон. Лой Фуллер и ее школа. «Аполлон», 1911, № 6, ноябрь, стр. 65—66

[3] А. В. Луначарский. В мире музыки. М., «Советский композитор», 1958, стр. 255.

Еще в 1902 году Изадора Дункан ездила по Германии с труппой Лой Фуллер. Но пути учительницы и ученицы вскоре разошлись.

«Не следует забывать, что Лой Фуллер открыла ей глаза на реконструкцию античных танцев, подсказанную изучением фигурных ваз, терракотовых статуэток Танагры и хранящихся в музеях барельефов,— пишет Жорж Ару в книге «Современный танец».— Но у Фуллер возврат к эллинизму оправдывали только находки чисто зрелищные, так сказать, внешние: позы, драпировки, вдохновляющие темы, тогда как Изадора сделала греческий идеал центром той мистической и художественной доктрины, проповедницей и рьяной пропагандисткой которой она стала».[1]

Две танцовщицы, бесспорно, по-разному подходили к искусству. Но вряд ли можно назвать «мистической» попытку Дункан освободить танец от условных канонов, вернуть его к формам естественным, стихийно возникающим, питаемым непосредственными эмоциями. Обращая свой танец к человечеству в целом, Дункан расширяла и его задачи. Танец спускался с подмостков в быт, становясь непременной основой воспитания. По идее он возрождал человека, близкого природе, здорового телом и потому здорового духом, раскрепощал от стеснительных правил цивилизации. Сходные цели, но в узко воспитательном плане, преследовал Жак-Далькроз своей эвритмической системой. У Дункан воспитательные задачи сливались с эстетическими: танец, свободный и от школьных, и от театральных норм, должен был стать первым шагом к синтезу разобщенных искусств.

Стремление возродить культ Аполлона и Диониса, обратить взоры современников к прекрасному в природе и человеке выступало чертой эпохи. Бегство от действительности было не просто повсеместной модой. Кризис европейской цивилизации накануне первой мировой войны сказывался в разных странах по-разному, но выражался в одинаковом интересе к прошлому, к быту и искусству ушедших культур. Притягательной силой обладала в этом плане античность. Греция олицетворяла идеал гармонического развития человека и его самовыражения в искусстве. Вернуться к идеалам античности звала и Дункан своим танцем, и этот призыв воспринимался как откровение.

Замыслы Дункан в какой-то мере опирались на концепцию Ницше о взаимодействии-борьбе двух полярных стихий искусства. Начало дионисийское, оргиастическое, сливающее воедино восторг и ужас, наслаждение и скорбь и растворяющее человека в при-

---

[1] Georges Arout. La Danse Contemporaine. Paris, 1955, p. 47.

роде, противопоставлялось началу аполлиническому, ясно и умиротворенно грезящему. Дионисийское начало несла в себе главным образом музыка, аполлиническое — главным образом живопись и скульптура. Вместе с тем идеи Дункан сближались до известной степени с мечтами Рихарда Вагнера, изложенными в его книге «Искусство и революция». Эпоха революции 1848 года, когда была написана эта книга, наложила печать и на позитивные идеалы молодого Вагнера, и на его обличительный пафос. Положительные задачи Дункан были миролюбивее, расплывчатее, и она не порицала современную цивилизацию за упадок искусства. Если ее и интересовала революция, то только в сфере художественной.

Ближе всего Дункан были языческие мотивы эстетики Вагнера, его мысль о том, что человек искусства должен испытывать «невыразимую радость перед физическим миром».[1] Не вдаваясь в социологию, Дункан повторяла за Вагнером суть его слов: «Красота и сила, как основания социальной жизни, могут создать прочное благополучие лишь при том условии, если они принадлежат всем людям».[2] Эталоном красоты Вагнер считал античную Грецию. «Грек был сам актером, певцом и танцором»,— писал он и повторял, что грек был допущен в представления трагедии «благодаря своей красоте и своему развитию». Красота же во многом зависела от того, что «грек заботился о своем теле» и «одежда благородной простоты была предметом художественной заботливости».

Все это входило в эстетический и этический кодекс Дункан. Как и Вагнер, Дункан видела будущее театра в синтезе искусств, с той разницей, что композитор предполагал основой реформы музыку, танцовщица — пляску. Как и Вагнер, Дункан не могла признать современный балет за равный опере жанр музыкального театра, отрицала за ним какие бы то ни было художественные права. Но Вагнер, ломая традиции оперы, не отрекался от симфонизма, от основных выразительных средств музыкального театра, и его реформа не исключала профессионального мастерства. Дункан же оставалась воинствующей дилетанткой и противопоставляла традициям, эстетике, развернутой системе выразительных средств балетного театра лишь собственную талантливую индивидуальность.

Разница была и в том, что Вагнер выступал против «реставрации ложного эллинизма», тогда как «греческий идеал» Дункан,

---

[1] Рихард Вагнер. Искусство и революция. Пг., Лито Наркомпроса, 1918, стр. 12.

[2] Там же, стр. 21

воплощенный в танце, был отмечен многими чертами такого реставраторства. Левинсон был прав, считая танец Дункан «совершенно фиктивным и непригодным критерием» для суждений об античной пластике. Полагая, что живая традиция этой пластики, связанная прежде всего с формами религиозного культа, утеряна безвозвратно, критик проницательно замечал, что ведь и сама Дункан называла свое искусство не танцем прошлого, а танцем будущего. Он справедливо добавлял при этом, что идейная основа искусства Дункан «совпадает отчасти с тем несколько упрощенным и вульгаризованным эллинизмом наших дней, лозунгами которого являются: освобождение тела, культ красоты пластической и осязаемой — культ, питаемый прекрасными музейными воспоминаниями».[1] Это и сделало Дункан желанной гостьей России. На заре своей самостоятельной деятельности танцовщица отчасти выразила определенные поиски русского искусства.

В 1903 году Дункан выступила в Будапеште с первыми сольными концертами, положив начало европейским триумфам. Австрия, Германия, Италия, Греция провозгласили ее величайшим талантом современности. Интерес русской публики постепенно подогревался. В феврале 1903 года С. Л. Рафалович рассказал читающей публике о гастролях Дункан в Германии. Он объявил ее танец тем элементом, которому предстоит обновить обветшалое искусство.[2] В печать проникли и слухи анекдотического порядка. 12 декабря 1903 года «Московские ведомости» сообщили: «Мисс Дункан, известная американская танцовщица, предпочитающая всегда выступать на сцене босиком, прогуливается по афинским улицам, одетая в древнегреческий костюм. Она имеет намерение дать танцевальный сеанс и ввести в моду носить костюм древних греков в столице Греции».

В 1904 году о Дункан написал Максимилиан Волошин. Он вводил искусство танцовщицы в круг интересов современных писателей и художников. Пытаясь перевести образность танца на язык поэтических метафор, Волошин описывал этот танец цветистее и выспреннее, чем тот был на самом деле: «Широкая молния исполосовала, разорвала, сдернула звездный покров неба, и небо рухнуло и пролилось лепестками белых роз».[3]

Все же то, как воплощался идеал античности в пляске Дункан, напоминало многие его ипостаси в русской культуре тех лет. Фило-

---

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет. Пг., «Свободное искусство», [1918], стр. 48.

[2] См.: С. Рафалович. Новое в искусстве балета. «Биржевые ведомости», 1903, № 70, 8 февраля, стр. 3.

[3] Макс Волошин. Письмо из Парижа. «Весы», 1904, № 5, стр. 38.

софия, литература, театр толковали этот идеал под самыми разными углами зрения. К нему обращались поэты, пробуя возродить античность в русле многослойных течений лирики начала века, а попутно размышляя и о судьбах театра. «От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра»,— восклицал Валерий Брюсов в 1902 году.[1] На идеал античности ссылался Вячеслав Иванов, призывая избавить философию и искусство от пут индивидуализма, превратить творчество во всенародное действо. О том же думали и писали практики театра.

Всеволод Мейерхольд, защищая в 1907 году принцип условного театра, вопрошал: «Если Условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски — и зрителя вовлекает в активное участие в действии,— не ведет ли такой Условный театр к возрождению Античного?» [2] А спустя год, отвечая на вопрос газетной анкеты, Мейерхольд утверждал совсем уже категорично: «Мы возвращаемся к античному театру... Театр вернется к соборности драматического творчества».[3]

Обложки журналов реминисцировали античные сюжеты и образы, а на страницах их дебатировались вопросы культовых действ Аполлона и Диониса — двух сторон, двух противостоящих ликов театра. Пьесы античных авторов и пьесы об античности шли на большой сцене и в любительских спектаклях. Устраивались светские костюмированные вечера в духе Альмы Тадемы или Пювис де Шаванна.

Философы видели спасение человечества во всенародности древнегреческого искусства и мечтали объединить по образцу такой всенародности славянство перед опасностью капиталистической цивилизации. Но, начиная от философов, от поэтов, противоречиво толковавших взгляды Шопенгауэра и Ницше на античность, до поставщиков любых ремесленных спекуляций на те же темы — все было связано с современностью, зависело от нее, дышало ею и было проникнуто тем же духом, что и искусство Дункан.

«Равно дионисийны пляски дубравных сатиров и недвижное безмолвие потерявшейся во внутреннем созерцании и ощущении

---

[1] Валерий Брюсов. Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра). «Мир искусства», 1902, № 4, стр. 74.

[2] Вс. Мейерхольд. О театре. СПб., «Просвещение», [1913], стр. 54.

[3] В. Э. Мейерхольд. Искусство будущего. «Петербургская газета», 1908, № 74, 16 марта, стр. 3.

бога менады»,— писал Вяч. Иванов в 1904 году, в статье «Ницше и Дионис».[1]

Вакхическое опьянение пляской и недвижный покой скульптурных позировок Дункан умела наполнить духом священнодействия и окружить атмосферой литургийности. Она обладала даром передавать тончайшие оттенки эмоций в сравнительно ограниченной шкале движений и поз. Проповедница хороводного действа, хорового начала, она оставалась и единственной выразительницей своей проповеди: индивидуальность танцовщицы была альфой и омегой созданного ею искусства. Ни одна из учениц не унаследовала чудесной способности наполнять простейший жест глубоким поэтическим смыслом.

13 декабря 1904 года Дункан впервые танцевала на эстраде Дворянского собрания в Петербурге (ныне — Большой зал Ленинградской филармонии). Пресса отразила взрыв восторгов и бурные споры, вызванные долгожданной гостьей. И хотя танцовщица дала всего два концерта, ее искусство провело глубокий след в художественной жизни столицы.

28 декабря того же года «Московские ведомости» оповестили, что 24 января 1905 года в Большом зале Консерватории «знаменитая американская танцовщица начинает серию своих хореографических вечеров». 24 января К. С. Станиславский отметил в дневнике: «Вечером смотрел Дункан. Об этом надо будет написать. Очарован ее чистым искусством и вкусом».[2]

В книге «Моя жизнь в искусстве», в главе, посвященной Дункан и Гордону Крэгу, Станиславский запечатлел атмосферу первого московского вечера Дункан: «Меня удивило, что в числе немногочисленных зрителей был большой процент скульпторов с С. И. Мамонтовым во главе, много артисток и артистов балета, завсегдатаев премьер или исключительных по интересу спектаклей». Непривычка видеть на эстраде почти обнаженное тело вызвала у обывателей брюзжанье, и Станиславский описал раскол в зале: «Я, как новокрещенный энтузиаст знаменитой артистки, бросился к рампе, чтобы хлопать. К моей радости, я очутился почти рядом с С. И. Мамонтовым, который проделывал то же, что и я, а рядом с ним был известный художник, потом скульптор, писатель и т. д.» И, утверждая значительность события, Станиславский замечал: «Я уже не пропускал ни одного концерта Дункан. Потребность видеть ее диктовалась изнутри артистическим

---

[1] Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., «Оры», 1909, стр. 8.

[2] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5. М., «Искусство», 1958, стр. 255.

чувством, родственным ее искусству. Впоследствии, познакомившись с ее методом... я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов».[1]

Прямым откликом Станиславского на искусство Дункан был лишь эпизод Лазоревого царства в «Синей птице». Спектакль был показан осенью 1908 года, сразу после второго приезда Дункан в Россию (зима 1907/08 года). Станиславский упомянул в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко 3 августа 1908 года о «женщинах-Дунканах», о том, что «в этой сцене, конечно, вся красота будет в красоте группировок».[2] Действительно, пластика фигур в свободно ниспадающих тканях напоминала пластические позы Дункан и ее учениц. Но главное, разумеется, было не в этом. Главное состояло в «родственности» взглядов на эстетические и этические цели творчества, к которым тогда своими путями стремились и Станиславский и Дункан. Оба хотели учиться у природы, оба требовали вдохновенного и чистого служения искусству, проникнутому идеями человечности, духовной свободы и братства. Не случайно для открытия очередных московских гастролей — 30 марта 1909 года — Станиславский предоставил Дункан сцену Художественного театра.

Всеобщий интерес к Дункан, вспыхнувший необычайно ярко, а затем, правда, постепенно тускневший, был вызван все-таки разными причинами и выражался тоже по-разному. Объяснялось это прежде всего противоречивостью самого искусства Дункан. Во всяком случае, здесь скрещивались взаимоисключающие взгляды.

«Она стоит на твердой почве исторической правды и чутко уловила замирающий благовест древних откровений,— писал Сергей Рафалович о первом петербургском концерте Дункан.— Отвергнув мертвый формализм «балета», она пытается создать пляску, не оторванную от природы и жизни, а истекающую из нее».[3] После второго ее приезда Рафалович, призывая к органическому слиянию искусств, предлагал как идеальный пример связь музыки и пляски у Дункан, в противовес «искусственному сочетанию музыки и пляски в балетных танцах».[4]

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 332—333.

[2] Там же, т. 7, стр. 404.

[3] С. Рафалович. Айседора Дункан. «Биржевые ведомости», 1904, № 651, 16 декабря, стр. 6.

[4] С. Рафалович. Эволюция театра. В сб.: «Театр. Книга о новом театре», СПб., «Шиповник», 1908, стр. 240.

Дункан постоянно объявляла источником своего танца не смежные искусства, а природу. «В моем искусстве я никогда не копирую, как принято полагать, фигуры на греческих вазах, фризы или картины. Я учусь у них видеть природу, и если некоторые из моих движений напоминают жесты, подмеченные в произведениях искусства, то это единственно потому, что они почерпнуты, как и те, в великом источнике Природы. Я вдохновляюсь движениями деревьев, волн, облаков, сходством между страстью и бурей, ветерком и нежностью. Я всегда силюсь ввести в мои движения немного той божественной непрерывности, которая сообщает всей природе красоту и жизнь».[1]

Непрерывность и непосредственность, в самом деле присущие танцу Дункан, определяли его поэтическое воздействие. Однако слова танцовщицы о прямом подражании природе были уязвимы. В книге «Моя жизнь» Дункан настойчиво отделяла свое творчество от влияния писателя-стилизатора Пьера Луиса, автора «Афродиты» и «Песен Билитис».[2] Существенная разница, и правда, заключалась в том, что искусство Дункан было лишено парфюмерно-эротических мотивов, пронизывающих произведения Луиса. Напротив, оно было целомудренно до чопорности. Танцовщицу, отказавшуюся от казенной балетной улыбки, даже поругивали: она-де хранит на лице гримасу гувернантки.

Все-таки сходство между Пьером Луисом и Дункан имелось, и состояло оно в элементе подделки. У Дункан это наглядно проступало в смешении выразительных средств разных искусств.

Сочетая античный костюм и свободную пластику с музыкой композиторов-симфонистов любых эпох и национальностей, Дункан нарушала «правила игры». Источником творчества служила не свободная, как танец, музыкальная импровизация, но вполне «регламентированная» музыка позднейших эпох и стилей.

Первые вечера на сценах обеих русских столиц Дункан посвятила Шопену. Анонс «Московских ведомостей» обещал: «Будут исполнены шесть мазурок, пять прелюдий, три вальса, два ноктюрна, один полонез (As-dur) и одна баллада (G-moll)». То же было и в Петербурге. Судя по подробной рецензии В. Я. Светлова, Дункан воплощала мазурку h-moll как танец несчастливой страсти, мазурку as-dur — как буколическую игру девушки с мячом, прелюдию h-moll — как битву амазонки. И Светлов, сравнив-таки образы Дункан с «греческой девушкой из песен Белитис», выступил в защиту ее от тех, кто возражал против «ре-

[1] Georges Arout. La Danse Contemporaine, p 50.
[2] См.: Isadora Duncan. My Life. New York, 1927, p. 77—78.

ставрации античных греческих танцев под ритм музыки» XIX века. «Шопен, например, поддается как нельзя более хореографической интерпретации»,— считал критик и объявлял, что это открытие может «направить нашу рутинную балетную хореографию на новые пути».[1]

По его словам и вышло. Искусство Дункан ускорило поворот к новому пониманию античности в балетном театре, глубоко отличному от «анакреонтических» вкусов Петипа и Л. Иванова. Практика Дункан если не подсказала, то узаконила эксплуатацию самостоятельной симфонической музыки в балетах, тематически с этой музыкой не совпадавших. Не случайно одним из первых и самых популярных композиторов для подобных — удачных и неудачных — опытов стал как раз Шопен: позднейшим отголоском античных балетных реминисценций на музыку польского композитора явился балет «Эвника и Петроний», поставленный Горским уже в 1915 году.

Такой подход к симфонической музыке сочетался с другим существенным принципом эстетики Дункан — с ориентацией на изобразительное искусство. Игра с мячом, битва амазонки опирались на вполне определенные ассоциации — живописные и скульптурные. Изобразительная основа плясок Дункан отчетливо проступала и в программе, посвященной музыке XV—XVIII веков. Под эту музыку Дункан воплощала образ Весны Боттичелли, Вакха и Ариадны Тициана, в ее репертуар входили пантомимные сцены «Нарцисс и нимфа», «Пан и Эхо», танец Ангела со скрипкой. Анонимный критик «Московских ведомостей» хвалил Дункан за вкус в отборе музыки: «Она подставляет под музыкальное произведение известную программу и затем передает ее в своих танцах, которые, может быть, с бóльшим основанием можно было бы назвать пантомимой».[2] И критик приветствовал пластические иллюстрации концертной музыки вообще.

В образах пластической пантомимы Изадора Дункан воспроизводила сцены из «Орфея» и «Ифигении в Авлиде» Глюка. В последней опере она отобрала эпизоды драматических переживаний Ифигении, а также танец колхидских девушек и пляску скифов. Вероятно, под впечатлением этих танцев Мейерхольд заявлял в упомянутой анкете «Искусство будущего», что «театр вернулся к античным приемам, как Глюк вернулся к античной музыке». Путь, предложенный Дункан, казался перспективным и за пределами собственно хореографии.

---

[1] В. Светлов. Дункан. «Биржевые ведомости», 1904, № 649, 15 декабря, стр. 5.

[2] «Московские ведомости», 1905, № 30, 30 января, стр. 5.

Русская театральная мысль и раньше по-разному трактовала концепцию дионисийского и аполлинического искусства. В 1905 году прозвучали новые отголоски, появились новые побеги. В экспериментальной студии на Поварской, под эгидой Московского Художественного театра, как известно, опробовал приемы условного театра Мейерхольд. Свою программу он изложил на встрече студийного коллектива 5 мая. За месяц до того, 8 апреля, с программой другой студии — «театра трагедии» выступил в Московском литературно-художественном кружке еще один недавний актер Художественного театра Н. Н. Вашкевич, сблизившийся к тому времени с кругами символистского издательства «Скорпион» и журнала «Весы». Среди его единомышленников были Н. Н. Сапунов и С. Ю. Судейкин, сотрудничавшие, впрочем, и в студии на Поварской. Речь Вашкевича, изданная в мае отдельной брошюрой, трактовала о «прекрасном времени дионисийских игр», звала к отказу от натурализма «театра типичного» во имя «мистического символизма» и изначальной синкретичности, нерасчлененности искусства: «Театр должен вернуться к примитивам своего празднично-молитвенного истока» и «стать «местом видений, слетающихся на праздник».[1] Прямыми наследниками античной трагедии были провозглашены Метерлинк и Д'Аннунцио. Поэтому «театр трагедии» такого рода понимался как «театр эмоций». Одновременно на страницах петербургского журнала Вашкевич уточнял и пропагандировал свои взгляды. Объявляя «ступенью вверх — мистический символизм», он настаивал: «Современное зрелище должно быть не чем иным, как молитвенным актом, в котором все жизненное — житейское — отвергнуто, как кощунственное», а зритель в таком театре должен молиться «всем своим подсознанием».[2] Дионисово действо выглядело тут интимной молельней для избранных и посвященных. Это сильно расходилось с концепцией соборного, массового действа Вячеслава Иванова.

Прокламации Вашкевича вызвали полемику. От лица «театра типичного», который Вашкевич назвал увядающим, ему резко возражал А. И. Сумбатов-Южин: «Мысль эта — об увядании — не мысль, а крикливый бред симулятивной окраски».[3] Мало того, и в кругу, близком журналу «Весы», раздавались протестующие голоса. В. Я. Брюсов писал о брошюре Вашкевича: «Проповедо-

---

[1] Ник. Вашкевич. Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств. М., «Скорпион», 1905, стр. 14—15.

[2] Ник. Вашкевич. Новейший театр (Письмо в редакцию). «Театр и искусство», 1905, № 19, 8 мая, стр. 304—305.

[3] А. Сумбатов. Театр эмоций. «Театр и искусство», 1905, № 20, 15 мая, стр. 322.

вать *теперь* уход в «странные» формы, убивание ясности, образование особого, замкнутого театра для меньшинства... значит воскрешать худшие стороны покойного декадентства».[1] Крупные художники отстранялись от идей Вашкевича закономерно. 4 января 1906 года студия показала «Три расцвета» Бальмонта. «Постановкой, соединяющей пластику, декламацию, живопись, световые эффекты, запах живых цветов и музыку, заведует Н. Н. Вашкевич»,— гласила афиша. Спектакль оказался расплывчатым по замыслу, беспомощно любительским по уровню творчества. И декларации, и практика Вашкевича-режиссера представляли собой поверхностную дань моде, но как раз в этом смысле являлись определенным симптомом дня.

Провалившись на поприще синтетического искусства, Вашкевич попробовал приложить свои концепции к эстетике хореографии. В 1908 году вышел первый и единственный выпуск его «Истории хореографии всех времен и народов», любопытный тем, что всеобщая история танца была представлена тремя разделами: древний Восток, античность и... искусство Дункан. Показать поиски Дункан как образцы современного воскрешения античности и было задачей автора. Но если русский традиционализм считал своей задачей возродить искусство старых, добуржуазных театральных эпох до романтизма включительно, минуя реализм XIX века, то Вашкевич был еще более решителен и узок. По его словам, Дункан «прониклась античным культом тела, нашла в этом теле потерянную в течение тысячелетия естественную выразительность, и ее движения стали духовными знаками».[2] За скобки выносился уже не век, а тысячелетие. Это не свидетельствовало, впрочем, о крупных масштабах исторического мышления Вашкевича. Его книга, компилятивная и отрывочно описательная, по справедливости забыта.

Одновременно Вашкевич занялся современной балетной критикой. В том же 1908 году он выступил со статьей «Кризис балета», где расценил «старый» театр с его «трико, тарлатаном и перетянутыми талиями» как «почтенную могилу прошлой эпохи», звал поучиться «тайнам у древних» и увлечься «прекрасным новым,— что дала нам А. Дункан». Последним словом хореографии провозглашалась «мимопляска».[3] В статье «Хореографические

---

[1] В. Брюсов. Н. Вашкевич. Дионисово действо современности. «Весы», 1905, № 9—10, стр. 93.

[2] Ник. Вашкевич. История хореографии всех времен и народов, вып. I. М., 1908, стр. 70.

[3] Ник. Вашкевич. Кризис балета. «Рампа», 1908, № 9, 19 октября, стр. 138—139.

перспективы» Вашкевич пояснял понятие «мимопляски» как чаемый синтез-отрицание полюсов: «мимодрамы» Горского и академической эстетики Петипа. Пояснение давалось смутное. «Две крайности: мимодрама («Дочь Гудулы», «Жизель») с пристегнутыми танцами или сплошные танцы без всякой драматической идеи с пристегнутой драмой («Спящая красавица») — вот характеристика нашего балета»,— утверждал Вашкевич,[1] упрощая общую проблему и суть конкретных вещей, как «Жизели», так и «Спящей красавицы». В 1909—1911 годах Вашкевич сотрудничал в ведущем театральном журнале Москвы «Рампа и жизнь» и пробовал приложить свои концепции к текущей практике Большого театра. Он превратился в одного из записных балетных рецензентов-москвичей,— среди них был отставной танцовщик Д. И. Мухин («Московские ведомости»), сын известного мецената С. С. Мамонтов («Русское слово»), М. М. Попелло-Давыдов («Утро России», «Раннее утро»), А. А. Черепнин («Театральная газета») и др. В 1911 году Вашкевича сменил в журнале «Рампа и жизнь» литератор-переводчик М. Я. Шик, перед тем служивший секретарем дирекции Художественного театра; место Шика в дирекции МХТ занял другой литератор, М. Ф. Ликиардопуло, также много писавший о московском балете («Студия», «Столичная молва»).

Что же касается собственно опытов Дункан,— они, сложно сочетаясь с влиянием русской поэзии, драмы, живописи начала века, действительно отозвались в спектаклях новых хореографов. У Горского — в воинственных и эротических сценах «Саламбо», в пластической драме «Эвника и Петроний», в буколике Пятой симфонии Глазунова. У Фокина — в пантомимных сценах и танцах «Эвники» и многих других его балетов, стилизованных под искусство Египта, древней Греции, итальянского Возрождения,— вплоть до «Половецких плясок», гениально сблизивших академический характерный танец с пластикой тех же скифских воинов Дункан.

Горскому и Фокину оказались близки и опыты Дункан в области музыки. Принцип, в сущности, остался тот же. Он был одинаково ясен, на первый взгляд, и у Дункан и у обоих хореографов, и одинаково двойственно реализовался на практике. Принцип этот предполагал отбор хорошей музыки и ее наглядное сценическое воплощение. Но сплошь да рядом само воплощение, при откровенной иллюстративности, расходилось с программой и смыслом адаптированного музыкального опуса. Главенство живописно-драматического начала, объединяя, при всех различиях, хореографию

[1] Ник Вашкевич. Хореографические перспективы. «Рампа и жизнь», 1909, № 21, 23 августа, стр. 555—556.

Дункан, Горского и Фокина, объективно отменяло симфонизм этой хореографии, не позволяло ей подняться до симфонизма избранной музыки.

Горский и особенно Фокин отрицали балетную музыку XIX века. Делая исключение для Чайковского и Глазунова, они пренебрегали как раз теми нормами танцевального симфонизма, которым подчинялись оба композитора. Последнее, кстати, лишний раз доказывает, что Чайковский и Глазунов не были реформаторами. Фокин ни разу не обратился к балетной музыке Чайковского и Глазунова, хотя пользовался их музыкой, для балета не предназначенной. Горский в своих переделках «Лебединого озера», «Щелкунчика», «Раймонды» усиливал эпизоды живописно-драматического толка за счет танцевального симфонизма.

Структурные формы балетной музыки скрывали наивное и примитивное содержание у Пуни и Минкуса. У Адана, Делиба и даже Дриго они несли ясную мысль, бывали исполнены поэзии и лирики. Чайковский и Глазунов раскрыли в условиях тех же структурных форм гуманистическую философию века, отдав тем самым дань Петипа — великому мастеру и строителю этих форм.

Но для драматургов, хореографов, живописцев нового времени содержание и формы музыкально-хореографической классики остались мертвы. Продолжая по видимости линию симфонизма, деятели балетной сцены начала XX столетия на деле резко обрывали эту линию и уводили балет в совсем другую плоскость. Продолжение было кажущимся потому, что интерес к музыкальному симфонизму оказывался по большей части внешним и связывался с прикладными задачами. Такую особенность предопределяло время, ибо и Горский и Фокин обладали природной музыкальностью и, при случае, прорывались к поразительным откровениям в музыкально-хореографической образности.

Знамением хореографического новаторства начала века явилась постановка балета на не балетную музыку. Тут музыка либо иллюстрировалась, порой пассивно, либо ее программе противопоставлялась другая, собственная сценарная программа. Фокин иллюстрировал «Франческу да Римини» Чайковского, более или менее послушно следуя за музыкой, но подверстал к «Шехеразаде» Римского-Корсакова противоположный ее программе сценарий. Горский удачно скомпоновал различные пьесы Грига для «норвежского» балета «Любовь быстра», но произвольно подогнал музыку Шопена к сценам из римской жизни на основе романа Сенкевича «Камо грядеши?».

Изобразительность оставалась и первым условием самой музыки, когда ее специально сочиняли для балета. В хореодрамах

Горского «Дочь Гудулы» и «Саламбо» главными героями были Гюго, Флобер и Коровин. Партитуры Симона в первом случае и Арендса — во втором выполняли такую же служебную роль, как музыка Пуни и Минкуса полвека назад, при том что и хореография уступала хозяйские права живописи и драме. Но Симон и Арендс при любых условиях остались бы посредственными композиторами. Значительно сильнее был работавший с Фокиным Черепнин, и в ряд ведущих композиторов XX века вышел начинавший с Фокиным же Стравинский.

Прирожденный симфонист, которому суждено было впоследствии вернуть балетному танцу его симфонические права и обязанности, Стравинский занял в содружестве с Фокиным позиции композитора-живописца. Он создал в своем роде шедевры изобразительной балетной музыки. «Жар-птица» и «Петрушка» стали такими же вершинами фокинского театра, какими были «Спящая красавица» и «Раймонда» для театра Петипа. Правда, Стравинский иной раз насиловал свой гений, повинуясь эстетике тогдашнего балета. Ибо железные формы хореографии Петипа открывали простор симфоническому мышлению композиторов, тогда как свободная по видимости композиция фокинских балетов подобного простора лишала. Конфликт между музыкой и хореографией возник уже при первой встрече — в «Жар-птице», и победил Фокин, победила изобразительность. Стравинский по настоянию Фокина разбил развитую тему царевича на красочные музыкальные штрихи, растворил ее в общей картине вступления. Но идейная сторона конфликта вспомнилась композитору и была понята позже, когда музыка и танец стали для него ведущими средствами обобщенной балетной образности, когда однозначное изображение отступило перед глубиной и силой выразительных качеств музыки и танца. Для этого надо было шагнуть через голову Фокина к содружеству с Нижинским, выдающимся хореографом-языкотворцем XX века. Созданная с ним «Весна священная» в самом деле предвещала новую весну балета. Возникшая в противовес фокинской реформе, себя уже исчерпавшей, «Весна священная» была одним из великих прозрений: опережая время, такие опыты, как правило, терпят сначала крах, но ход истории возвращает первооткрытию его реальную ценность...

Фокин поставил два балета Черепнина: «Павильон Армиды» и «Нарцисс и Эхо». Второй, при всей утонченности, даже изощренности композиторского мастерства, полностью отвечал запросам изобразительной хореографии. Музыкальные образы жили в нем отраженной жизнью того, что сочинили художник Бакст и хореограф Фокин, драматург и режиссер.

Первый балет Черепнина, «Павильон Армиды», был по задачам и форме ближе к традиционной балетной музыке прошлого. Объяснялось это не просто тем, что от старого балета его отделяло короткое расстояние по времени, но в первую очередь тем, что руководящую роль играл там Бенуа,— а он больше других реформаторов признавал художественную ценность классического балетного наследия, понимал силу его выразительных средств.

А. Н. Бенуа в «Беседе о балете», написанной в форме диалога между художником и балетоманом, заявлял от имени художника: «В зале идеального балетного театра следует поставить кумиры как светозарному ровно сияющему Аполлону, так и переменчивому, коварному, то радостному, то печальному богу экстаза» — Дионису.[1]

Но Бенуа, сценарист и художник балета «Павильон Армиды», знаток балетного театра, отнюдь не хотел превращать «нашу académie de danses» в филиал школы Дункан. Сталкивая два взгляда на балет — консервативный и реформаторский, он предъявлял весьма четкие требования.

«Не угодно ли будет вам теперь сказать несколько слов о внешности вашего будущего балета,— предлагал балетоман художнику.— Пари держу, что для ваших мифологий вы прибегнете к «формуле» Айседоры Дункан».

В ответах художника содержалась эстетическая программа Бенуа. Она почти совпадала с программой его единомышленника и сотрудника Фокина.

«Формула не так плоха,— заявлял художник.— Но она требует огромного развития. То, что давала нам (весьма почтенная) Дункан, было лишь дилетантским проектом, а не реализацией нового балетного стиля. Впрочем, это в порядке вещей. Дункан — «примитив» нового балета. От нее во всяком случае идут пути, и я бы вовсе не противился тому, чтоб искатели новых балетных идеалов пустились по ним».

Бенуа понимал новый балетный стиль как многообразие стилей. Мечтая расширить возможности хореографии, он отводил почетное, но ограниченное место и нормам академической эстетики. Тут он больше всего расходился с Фокиным, вообще отметавшим классический танец в его академических видах и формах. Бенуа же хотел сохранить «Жизель» в стиле 1840-х, а «Коппелию» в стиле 1870-х годов. «Но,— говорил его художник,— позвольте нам видеть на сцене не одни только арии и колоратуры, а дайте

---

[1] Александр Бенуа. Беседа о театре. В сб.: «Театр. Книга о новом театре». СПб., «Шиповник», 1908, стр. 107.

испытать в балете то, что дал Вагнер в опере: живую драму и живое искусство».

Понятия живой драмы и живого искусства, однако же, были у Бенуа далековаты от идей Вагнера о мистериальной драме и ближе определялись пластической пантомимой Дункан. Балет, по Бенуа, как и эта пантомима, покоился на драматической изобразительности. Но, в отличие от Дункан, Бенуа хотел пользоваться всем багажом истории и литературы — от Египта и Греции до излюбленного им XVIII века, от восточной легенды и русской сказки до романтической гравюры 1830-х годов и бытового лубка народной ярмарки.

Эстетическая программа Бенуа — Фокина, как уже говорилось, объединила вокруг себя художников «Мира искусства» и молодые силы балета. Она легла в основу балетных «русских сезонов» 1909—1911 годов, осуществленных Дягилевым в Париже. Она постепенно проникла в практику петербургской казенной сцены. Но там немедленно встретила противодействие и вступила в борьбу с классической традицией балетного театра XIX века. Такое же противодействие, в несколько смягченных формах, оказали и московские сторонники балетного академизма половинчатой реформе Горского. В Петербурге битвы академистов и новаторов захватили и балетную критику.

За месяц до первого русского сезона в Париже газета «Слово» поместила статью «Современный балет и его художественные задачи». Автор статьи полемизировал с балетными реформаторами, которые «в своих горячих и искренних нападках на формы старого балетного танца бьют как-то мимо цели, не задевают самого существа дела, не отмечают самого глубокого, органического порока современного балета». Порок же, утверждал он, не в балетных тюниках и туфлях, не в фуэте и пируэтах — вообще не в привычных формах классического танца, а в том, что за последнее время эти формы лишились эстетического содержания. «Современные творцы и исполнители балетных танцев не чувствуют и не переживают этого содержания, для них это данные формулы, психологическое содержание которых забыто... Формула начинает жить своей собственною жизнью, она не сопровождается больше внутренним переживанием, творческим сознанием ее эстетической ценности. Здесь художник становится ремесленником».[1]

Статья точно называла беды казенного театра, но предложить выход не могла. Балет испытывал кризис как эстетическая си-

---

[1] Н. О — р. Современный балет и его художественные задачи. «Слово», 1909, № 750, 28 марта, стр. 4.

стема. Умирал не классический танец. Умирало помпезное архаизируемое зрелище с его наивными сюжетными мотивировками и на веру взятыми драматическими коллизиями, с его неприхотливой, а то и сусальной красочностью. Труднее становилось соблюдать «условия игры» по обе стороны рампы, будто только что отделившей актера от восседавших на сцене зрителей,— хотя и процветали еще «интимные» вызовы всем театром, поклоны, бисы, кокетливые улыбки в публику. Все это было принадлежностью балета на протяжении двух веков и оставалось присуще любому спектаклю Петипа, от «Дочери фараона» до «Раймонды». Но теперь отсюда уже не рождалось ничего нового.

Попытки «наследников» Петипа сочинять в его духе становились редки и проваливались одна за другой. Н. Г. Легат, назначенный в 1910 году первым балетмейстером Мариинского театра, к тому времени уже поставил там все свои оригинальные балеты и теперь только возобновлял в собственной редакции балеты Петипа. Как сообщал официоз казенной сцены, в 1914 году болезнь «воспрепятствовала постановке задуманной балетмейстером новинки («Белой лилии» с музыкой Асафьева)».[1] Однако болезнь не помешала балетмейстеру отпраздновать 9 февраля 1914 года свой бенефис «Эсмеральдой».

В том же 1910 году вторым балетмейстером Мариинского театра был назначен М. М. Фокин. Но те, кто ожидал от него бурной реформаторской деятельности, должны были разочароваться. Реформа, получившая громкий резонанс в спектаклях «сезонов», не имела и десятой доли взрывчатой силы на Мариинской сцене. И все-таки во втором десятилетии XX века балеты Фокина стали преобладающими новинками казенной сцены и появлялись там достаточно равномерно. Композиторы, актеры, художники Фокина были те же, что и за рубежом. Предложенный им путь, однако, не получил безоговорочного признания: наоборот, первые же опыты вызвали острую полемику в петербургской прессе.

Как ни странно, критики старшего поколения оказались гораздо терпимее критиков, появившихся как раз вслед за реформой Фокина и ее триумфом на мировой арене.

С. Н. Худеков, корреспондент Августа Бурнонвиля — столпа академического балета XIX века, сценарист балетов, которые Петипа ставил еще в 1880-х годах, издатель «Петербургской газеты» — главной поставщицы балетной информации, признал, что

---

[1] А Левинсон. Балет. «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. IV, стр 79. «Белая лилия» в постановке Н. Г. Легата, с Н. А Николаевой-Легат в главной роли, была показана 11 декабря 1915 года на сцене Народного дома.

Фокин спас русский балет, когда тому грозила гибель. По словам Худекова, Фокин «задумал сдвинуть балет с мертвой точки «виртуозности», и «его творчество оживило застывшее балетное искусство».[1]

Сразу же увлекся опытами нового балета Н. М. Безобразов, старшина петербургских балетоманов. По свидетельству С. Л. Григорьева, постоянного режиссера дягилевской труппы, Безобразов присутствовал на заседаниях комитета «русских сезонов» как доверенный друг. Дягилев поручал его попечению труппу, уезжая на разведку в Париж. (В 1911 году Безобразов ездил по просьбе Дягилева в Варшаву, чтобы пополнить кордебалет танцовщицами тамошнего театра.)

Благожелательно отзывались о Фокине и такие присяжные критики-балетоманы, как А. А. Плещеев и Л. Л. Козлянинов. Лагерь сторонников Фокина возглавлял В. Я. Светлов. Каждую новую постановку молодого балетмейстера он встречал восторженными статьями на страницах «Петербургской газеты», «Биржевых ведомостей», «Слова». Должно быть, Светлов чувствовал себя обязанным поддерживать Фокина. В 1906 году он опубликовал книгу «Терпсихора», где рекомендовал читателям в качестве материала о танце и танцовщиках «Таис» Анатоля Франса, «Танцовщиц Помпеи» и «Мима Бафилла» Жанны Бертеруа, «Афродиту» и «Песни Билитис» Пьера Луиса.[2] Несомненно, Фокин проштудировал книгу Светлова и воспользовался ее советами. Об этом свидетельствовало многое в балете «Эвника» (1907). Светлов остался приверженцем Фокина на всем протяжении деятельности этого хореографа в России.

Самым ярым противником Фокина был А. Л. Волынский. Не так запальчиво, как Волынский, но последовательнее и доказательнее отрицал новшества хореографа А. Я. Левинсон. В отличие от многих присяжных рецензентов (например, Шидловского из «Петербургской газеты», Кудрина из «Петербургского листка»), которые с консервативно-местнических позиций защищали старый балет от Фокина, Волынский и Левинсон, каждый по-своему, противопоставляли эстетике Фокина, всей вообще эстетике «дионисийства» программу «аполлинизма». Оба отстаивали непреходящую ценность классического танца как основного выразительного средства балетного действия, смыкаясь в позитивной части со взглядами автора статьи «Современный балет и его художественные задачи». Во всех случаях полемика велась внутри идеалистиче-

---

[1] С. Н. Худеков. История танцев, т. IV. Пг., 1917, стр. 225.
[2] См.: Валериан Светлов. Терпсихора, СПб., 1906, стр. 82—89.

ского лагеря, однако в защите классического танца Левинсон и Волынский оказались проницательнее своих противников.

Оба начали писать о балете одновременно, в 1911 году. Левинсон дебютировал в журнале «Аполлон», самое название которого звучало девизом академизма, а систематизировал свои взгляды и подвел им итог в книге «Старый и новый балет», законченной в феврале 1917 года и опубликованной в начале 1918 года. «Отправной точкой и существом понимания балета, придающим единство изложению, явилось для меня захватывающее и бесподобное откровение классического танца,— заявлял он в предисловии.— «В защиту и прославление» последнего я и выступил с первой же своей статьей. Случилось так, что это мое обращение к классической традиции совпало с началом деятельной против нее реакции».[1] Под реакцией Левинсон подразумевал практику Изадоры Дункан, Фокина и балетмейстерский опыт Нижинского, а также теоретическую их поддержку большим отрядом критиков с князем С. М. Волконским во главе.

В разделах, посвященных «русским сезонам» 1910 и 1911 годов и Изадоре Дункан, Левинсон описал суть нового искусства, его особенности, размер его влияния на академический балет и его слабость сравнительно с этим последним. Говоря о взрыве энтузиазма, вызванного сезонами в Париже, он заявлял, что «русские сезоны пленили таких людей, как Огюст Роден, Морис Дени, Жак Эмиль Бланш, прежде всего как откровения живописно-декоративного порядка, как обрушившаяся лавина пылких и изысканных красок». Восторгам парижан он противопоставлял отрицательные суждения журнала Гордона Крэга «The mask» и труды немецких искусствоведов — «Танец» Оскара Би и «Современный танец» Эрнста Шура. Оба немецких автора пришли к выводу, что вершиной хореографии является классический танец, а высшим современным его выражением — искусство Анны Павловой. Левинсон присоединялся к этому выводу, призывая читателей «оценить в русском балете не мишуру декораций и экзотическое тряпье, а золотую сердцевину искусства», то есть все тот же классический танец.

Время показало, что балет имеет право на разнообразие поисков, в том числе и на воплощение симфонической музыки, при всей сложности ее современных форм. Но в известной степени время подтвердило и правоту Левинсона, доказав, что балет нуждается в музыкальных формах, отвечающих специфике хореографического действия.

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 11.

Прав был Левинсон и в другом. Исследуя исторические корни и эстетическую природу академического балета вообще, классического танца в частности, он не преувеличивал угрозы, «заключающейся в новом течении: ведь нельзя не учесть той суммы нового опыта, которую должно дать сотрудничество стольких талантливых людей». Опыт реформаторов балета начала века плодотворно отозвался на дальнейшем развитии этого искусства, теряя полемические крайности, преображаясь в русле подлинно балетной специфики и преображая ее самое. Предвидя это, Левинсон утверждал: «Нельзя говорить и о необходимости художественных репрессий: классический балет имеет право быть великодушным к младшему сопернику, потому что никогда, быть может, не сияло так ярко его старое романтическое солнце»,— и в подтверждение называл имена Кшесинской, Павловой, Преображенской, Гельцер, Трефиловой.

Волынский писал в «Биржевых ведомостях» примерно дважды в неделю — по числу балетных представлений Мариинского театра. Объективность Левинсона была чужда Волынскому, который исступленно защищал неприкосновенность академического опыта. В противоположность Левинсону, судившему об искусстве балета в целом и словно со стороны, он был апологетом академизма.

Классический танец был для Волынского альфой и омегой балетного театра — больше того, самым идеальным из искусств, совершенной абстракцией духа, выраженной в гармонии пластических линий и форм человеческого тела. Писатель и ученый, автор известных книг о Леонардо да Винчи, о Достоевском, он в зрелом возрасте стал к балетному станку, учась у своего друга Н. Г. Легата балетной премудрости. После революции он посвятил остаток жизни созданию собственной «Школы русского балета», где начала преподавать А. Я. Ваганова. Плодом деятельности критика и практика явилась «Книга ликований»,[1] в которой Волынский, философ-идеалист, продолжал на свой лад взгляды Аполлона Григорьева на балет. В этой книге, как и в статьях Аполлона Григорьева, за метафизическим нарядом скрывалось множество ценных и верных мыслей о существе классического танца.

Естественно, реформа Фокина воодушевила Волынского на полемику. В отличие от статей Левинсона, выпады Волынского имели гораздо более субъективный характер. Избрав Фокина своим главным противником, критик почти не касался его сотрудников по сезонам и сезонов как таковых. Для него Фокин был

[1] А. Л. Волынский. Книга ликований. Л., изд. Хореографического техникума, 1925

интересен и важен как балетмейстер петербургской сцены, как фигура, наносившая, на его взгляд, прямой ущерб академическому балету. Заглядывая в будущее, Волынский, в противоположность Левинсону, не предусматривал возможной пользы от опытов Фокина. Напротив, судя о них с позиций дня, он защищал будущее от Фокина.

Объявлением войны Фокину послужила статья Волынского «Священнодействие танца»,[1] опубликованная в том же месяце, что и упомянутая статья Левинсона в «Аполлоне».

Программная статья Волынского защищала классический танец, выражающий идеальный внутренний мир человека, от новшеств драматической пантомимы, рисующей бытовую прозу жизни. Классический танец олицетворяли Кшесинская, Павлова, Преображенская, Трефилова и «единственный в мире русский кордебалет». Их антитезу являл собой Фокин. Критик осуждал «будничность» открытий Фокина, отсутствие «живой поэтической фантазии», при том что его «танцы характерные, бытовые иногда не лишены огня и темперамента». Сам Волынский воспевал классический танец. Он утверждал, что «нет па без мысли», что «каждое балетное па, сочетанием своих линий и движений, несет с собою определенную идею... иногда бесконечно возносящуюся над плоским содержанием, как оно намечено в либретто». Называя виднейших современниц-балерин, создающих своими танцами «мир высшей математической правильности и прелести», Волынский перекидывал мост к «прекрасному зрелищу» кордебалета, «музыкального по своей идее, гармоничного и симметричного по своей конструкции». Сожалея о том, что пока еще «сольные танцы и танцы кордебалета редко связаны между собой единством настроения и мысли», он выдвигал идею новой, не фокинской, реформы. Словно видя ее уже осуществленной, он восклицал: «Вот где движения танцующих, сохраняя дисциплину классической техники, сплетаясь и расплетаясь, поражают своей выдержанностью, отсутствием всякой торопливости и давки, даже бледнейшего намека на стеснение смежных и противоположных пар, пляшущих вместе и друг против друга. Все строго на месте, чеканно и твердо, в гармоническом созвучии с ритмом и темпом музыкального напева, который льется из оркестра». На фоне музыкально-хореографических гармоний кордебалета должны были проходить партии ведущих исполнителей, рождаясь из массы и растворяясь в ней, подобно голосам солирующих инструментов.

---

[1] А. Волынский. Священнодействие танца. «Биржевые ведомости», 1911, № 12537, 18 сентября, стр. 6.

Волынский предрекал приход «нового Новерра», который поведет балет предложенным здесь путем. Такой Новерр явился через четверть века в лице Джорджа Баланчина, хореографа-симфониста, ищущего в музыке мир «высшей математической правильности и прелести».

В 1912 году нападки Волынского получили характер развернутой атаки по всему фронту фокинского репертуара в Петербурге. Он писал: «О классических танцах М. М. Фокин имеет самое смутное представление. Кажется ему, по-видимому, что упрощенные танцы Дункан — вне пластики балета, en dedans,— и являются настоящим ренессансом античной хореографии на современной сцене».[1]

Через несколько дней Волынский высказался сразу о нескольких балетах Фокина: «Для задач классических танцев на новом историческом пути у молодого балетмейстера сил настоящих нет». Отдав должное «Половецким пляскам» и танцу шутов из «Павильона Армиды», то есть характерным танцам, Волынский заявлял, что «все классическое» в «Павильоне Армиды» — «на уровне посредственности», что «Египетские ночи» — не балет, а «напыщенно-плоская мимодрама» и т. д. Выделил он только «Шопениану», которая «отдельными своими кусками производит впечатление».

Статья Волынского против Фокина называлась красноречиво: «Ликвидация».[2] Ликвидатором балетного искусства Волынский считал Фокина и потом. Часто высказывая справедливые упреки, он так же часто в пылу полемики зачеркивал и то позитивное, что несла с собой деятельность реформатора. Фокин, в свой черед, упорно отстаивал крайние положения реформы, отказываясь замечать, что многие из них не выдерживали проверки временем.

А время шло, то запутывая, то выпрямляя судьбы, все ближе подводя балетный театр России к большому историческому итогу.

Театр этот, в широком понимании слова, уже не ограничивался сценами Москвы и Петербурга. Географическая карта его деятельности постепенно охватила почти весь мир, и подробности его экспансии требуют самостоятельного исследования.

Там обнаружилось бы, что, стихийное с виду, распространение русского балета на Запад зеркально отразило основные мотивы и основные противоречия его развития на родине. Там проступила бы сложная диалектика этого развития, борьба традиций и экспе-

---

[1] А. Волынский. Лиха беда почин «Биржевые ведомости», 1912, № 13177, 4 октября, стр. 4.

[2] А Волынский. Ликвидация. «Биржевые ведомости», 1912, № 13184, 8 октября, стр. 5.

риментального новаторства, их сплетение и взаимодействие. Как в России, так и за ее пределами две эти линии развития русского балета начала XX века, едва противопоставив себя одна другой в чистом виде, обнаружили не только тенденции отталкивания, но и тенденции взаимопроникновения и ассимиляции.

Там пришлось бы вскрыть причины весьма различные по характеру и исторической значимости, но одинаково влиявшие на эволюцию русской хореографии. Реформу Фокина и художников «Мира искусства» Россия экспортировала, едва открыв ее, еще, так сказать, в бутонах, распуститься которым предстояло на сценах чужих столиц. Но она экспортировала и плоды традиции, изведавшей прививки классицизма, романтизма, академизма. И то и другое было представлено на афише Дягилева в отборных образцах балетного наследия и в постановках Фокина, Бенуа, Бакста, Черепнина, Стравинского. И то и другое совмещалось и уже тяготело к органическому сплаву в искусстве исполнителей: Карсавиной — Жизели и Жар-птицы, Нижинского — принца Зигфрида и Петрушки. И то и другое противопоставляло себя и взаимодействовало в искусстве Анны Павловой: сегодня танцовщица изображала Лизу в «Тщетной предосторожности» и Одетту в «Лебедином озере» на берлинских гастролях, завтра — Таор в «Клеопатре» и Армиду в «Павильоне Армиды» на парижской сцене. И если в таких случаях традиция преображалась под воздействием реформы, то внутри отечественного театра старое довлело новому в попытках Кшесинской или Преображенской освоить стиль новых балетов Фокина.

Но там пришлось бы вникнуть и в явления обратного порядка, ибо русское искусство не только отдавало и насаждало собственное, но и впитывало в себя чужое, подвергалось воздействиям разного характера и толка. Оно испытывало такие воздействия на родной почве, начиная от творчества Дункан и кончая множеством менее крупных гастролерш, от Мод Аллан до сестер Визенталь. Оно впитывало новое, покоряя зарубежные страны, от Павловой, открывшей для балета Индию и Японию, до юного Романова, нашедшего в Японии материал для своих экзотических опытов. Подчинялось оно и влияниям западного мюзик-холла, порой опосредованным и незаметным. Например, в одном только Лондоне периодически выступала в смешанных эстрадных программах Павлова, в невысоких по общему уровню спектаклях участвовали Гельцер и Карсавина. Исследовательница английского балета Н. П. Рославлева рассказывает о Лидии Кякшт, танцовщице Мариинского театра, которая раньше других, еще с 1907 года выступала в программах мюзик-холла Импайр, «далеких от настоящего

балета». Как пример Рославлева приводит «драматический балет» в шести картинах «Вокруг света». «Героиня балета Наталия (Лидия Кякшт) и ее юный брат Дмитрий (английская танцовщица Филис Бидлс) попадали из игорного дома в Монако прямо... на московскую Красную площадь, где принимали участие в народном празднестве».[1] Вскоре театр Импайр стал местом постоянной работы Л. Г. Кякшт, а петербургская сцена — местом ее случайных гастролей, на которых уже лежала печать зарубежной моды.

Подобные факты отзывались прежде всего на русской эстраде. Одним из характерных был, например, такой анонс, восходивший к традиции международного мюзик-холла. Артистки Жура Аллин и Мария д'Арто обещали показать в июне 1914 года, в подмосковных местностях, ряд Soirée chorégraphique. В программе значились «классические, пластические, характерные танцы и балетные этюды». Одно отделение посвящалось восточной экзотике. Туда входили финикийский и египетский танцы, танец с факелом, индусский танец и танец со змеей, танец Анитры. Все это попросту воспроизводило «восточный» репертуар Горского и Фокина. Под рубрикой «общие танцы» в программе опять-таки стояли излюбленные обоими хореографами вакханалии и пасторали, а к классическим танцам причислялись «Умирающий лебедь» и вальсы Шопена, то есть тот самый репертуар, который Фокин противопоставлял академическому пониманию «классики».

Но и большая сцена вбирала в себя элементы разнородных поисков эстрады, о чем свидетельствовали и опыты «академиста» С. К. Андрианова и работы Б. Г. Романова, обогнавшего своего учителя Фокина на путях модернистских поисков. Их постановки вводили элементы эстрады в практику казенной сцены.

И все же основой там оставалась традиция.

Каждый год балетное училище принимало детей, наплыв которых постоянно возрастал. Обучали их в заветах Петипа и Иогансона, выпускали в балетах академического образца. Каждый год на афиши Большого и Мариинского театров возвращались спектакли из репертуара классики.

Советский театр унаследовал прежде всего академические традиции школы и сцены. Ценность этого наследия определил А. В. Луначарский. В 1930 году он писал, что нарушить и потерять «традиционную линию» — значит потерять ее навсегда, значит убить «русский классический танец, стоящий на такой необыкновенной высоте, с которой никто в мире не осмелится равняться».[2]

---

[1] Наталия Рославлева. Английский балет. М.. Музгиз, 1959, стр 8.
[2] А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 415.

ЛЕГАТ И КАЗЕННАЯ СЦЕНА ПОСЛЕ ПЕТИПА

Страж традиции

Николай Густавович Легат — значительная фигура в истории русского и мирового балета. В пору триумфальных реформ Фокина, объявившего себя врагом «того танца с вывороченными ногами, который по недоразумению некоторыми критиками принимается за классический»,[1] в пору половинчатых попыток Горского примирить старую «классику» с дунканизмом, Легат, последний из могикан русской школы классического танца, ревниво охранял ее традиции. Он защищал традиции как исполнитель, как балетмейстер и как педагог. И хотя эти три сто́роны его многогранной деятельности были неравноценны, все оставило след, повлияло на судьбы балетного театра XX века, вплоть до наших дней. Высокая культура нынешнего классического танца, при всех разногласиях его адептов, восходит к основам русской школы. Чистота этой школы была святыней для Николая Легата.

В феврале 1937 года лондонский журнал «The Dancing Times» известил о смерти Легата (он скончался 24 января). В том же номере была напечатана его статья «Что такое «вдохновение» в танце?»

Легат писал: «Итальянская школа была сама по себе великолепна. Когда ее привезли в Россию, она явилась откровением для нас. Мы приняли ее, но очень скоро заметили и ее ограниченность. Тогда мы развили, украсили, облагородили эту школу. Мы сделали ее гибче, послушнее, тоньше, индивидуальнее. Мы подчинили ее особенностям отечественного гения. Мы влили в итальянскую школу богатую, жизнеутверждающую, вдохновляющую силу «русской души». В этих немногих моих словах изложена история высшего развития русского балета».[2]

Подводя итоги жизни, Легат обращался тут через голову учеников своей студии к далеким соотечественникам. В его раздумьях о русском балете был свой «душой исполненный полет». Недаром в английском тексте статьи слова «русская душа» написаны латинскими литерами, но по-русски!

Годы учения

Жизнь Легата еще до его рождения была предназначена искусству танца. Он родился 27 декабря 1869 года в Москве. Там, в балетной труппе Большого театра, служили его отец Густав Иванович Легат и мать Мария Семеновна Гранкен, танцовщики. Крестной матерью мальчика была А. И. Собещанская — московская балерина

---

[1] Р[озенберг]. М. М. Фокин о своих новых балетах. «Петербургская газета», 1912, № 68, 10 марта, стр. 5.

[2] Nicolas Legat. What is “Élan” in Dancing? “The Dancing Times”. 1937, February, p. 622.

1860—1870-х годов. Судьба родителей была связана главным образом с московской сценой, но своих пятерых детей (Николай был второй по счету) они отдали в Петербургское театральное училище.

Николай Легат поступил туда в 1880 году и попал в класс Н. И. Волкова. Но одиннадцатилетний мальчик уже давно прошел азы балетной науки. «Мой отец,— вспоминал потом Легат,— как и Иогансон, был строгим учителем. Он начал заниматься со мной, когда мне было восемь лет. Тогда он часто восклицал: «Ты никогда не станешь танцовщиком, ты будешь скрипачом или художником!» Мои детские ноги работали машинально, а сердце не научилось понимать. Но отец не терял надежды и продолжал тренировать меня. Я работал с ним, пока мне исполнилось двадцать лет. Он был безжалостно суров. Мой брат Сергей занимался вместе со мной. Когда мы выдерживали developpé так долго, как могли, и еще чуть-чуть, отец покрикивал: «Держите *еще* дольше, негодники!» И мы держали. Было больно, но мы держали».[1]

Железная дисциплина, привитая с детства, стала основой постепенно постигаемого призвания. К подножию балета, вершиной которого всегда оставался для Легата классический танец, складывалось все: надежды, способности, полученные знания и солидные навыки в других искусствах.

«Брат Сергей и я, «Легаты-неразлучники», были членами атлетического, гимнастического и гребного клубов,— вспоминал Легат.— Мы занимались греблей, плаваньем, акробатикой, поднимали тяжести, в цирке работали с клоунами и акробатами, упражнялись в борьбе и, вдобавок, рисовали и были музыкантами в балалаечном оркестре — одновременно стремясь стать первыми танцовщиками императорского балета. Это помогало: ведь русская школа давала всестороннюю подготовку, при условии, что статую из вас скульптор вылепит в самом конце».

Таким мастером-скульптором был для Легата прославленный Х. П. Иогансон. Когда школа с уроками у Н. И. Волкова, П. А. Гердта и самого М. И. Петипа осталась позади, старик Иогансон взял братьев Легат в свой класс усовершенствования. Там они занимались вместе с лучшими танцовщицами петербургского балета. «Мы долгое время были единственными танцовщиками там»,— гордо заявлял Легат. Для Легата — любимого ученика Иогансона классический танец был так же всемогущ, как для его сверстниц Преображенской и Кшесинской, как для младшей современницы — Павловой.

---

[1] Nicolas Legat. The Story of the Russian School. London, 1932, p. 44—45.

Кавалер или солист?

Легат окончил школу в 1888 году и с 1 июня был зачислен в балетную труппу Мариинского театра на жалованье 300 рублей в год. Уже 7 июня его перевели в корифеи с жалованьем 800 рублей в год.[1] Это объяснялось тем, что еще до выпуска, в «Очарованном лесе» Льва Иванова, он привлек внимание постоянной публики балета. «Молодой будущий jeune premier г. Легат очень способен, весьма ловко поддерживает танцовщиц, и советы и уроки таких учителей, как гг. Петипа и Гердт, не остались для него без благотворных последствий»,— доброжелательно отмечал 29 марта 1887 года рецензент «Петербургской газеты». В pas d'action, центральными исполнителями которого были выпускница А. И. Виноградова – Илька и предвыпускной ученик Легат — Гений леса, входили смелые по тому времени поддержки, где пригодились занятия юного Легата силовой гимнастикой. О том, что учителя ценили это его качество, свидетельствует забавный факт, рассказанный Легатом: «Однажды в театральном училище, когда я был еще в классе Павла Гердта, он ставил pas de deux для меня и Александры Виноградовой. Он хотел, чтобы Виноградова с разбегу прыгнула мне на руки в позу так называемой «рыбки». Она боялась. Тогда Гердт сказал: «Я покажу». Ему были известны мои силы. Он подпрыгнул за несколько шагов от меня, пролетел по воздуху и пришелся прямо на мои вытянутые руки, где я и удержал его. А весил он, наверное, около 170 фунтов. Такая сила заставляла ценить меня как партнера,— заканчивал Легат.— Самые тяжелые наши балерины казались мне легче пуха».[2]

Качества партнера, сильного, ловкого, не теряющего академической осанки в самых сложных поддержках, и были главным достоинством Легата-исполнителя. Как солист он уступал Кякшту и своему брату Сергею, потом Фокину, Андрианову и другим, уже более молодым танцовщикам.

Самая внешность его не вполне отвечала нормам балетной сценичности XIX века. Невысокий, коренастый, с головой крупной в пропорциях всей фигуры, с грубоватыми чертами лица, он невыгодно отличался от красавца Гердта, многолетнего премьера петербургской труппы, идеально сложенного и все еще стройного, несмотря на годы.

Танец Легата не искупал невыгод наружности. Правильный, отчетливый, он был далек от танца Чекетти — виртуоза конца XIX столетия. «Вчера в балете «Приказ короля» по болезни

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1788, лл. 6—7.
[2] Nicolas Legat. The Story of the Russian School, p. 45.

г. Чекетти в pas de deux (Le pêcheur et la perle[1]) в первый раз танцевал г. Легат, молодой артист, подающий большие надежды,— сообщала 4 ноября 1888 года хроника «Петербургской газеты».— Конечно, тех воздушных технических трудностей, которыми поражает г. Чекетти, он не делал, но в нем несомненные задатки изящества и хорошей классической школы. По нашему мнению, чтобы не дать повода к сравнению, следовало бы для г. Легата поставить совершенно другое па, более подходящее к его средствам и силам». Но в том-то и было дело, что «средства» Легата, несмотря на «задатки изящества», больше подходили для амплуа деми-характерного танцовщика, тогда как академическая выучка «хорошей классической школы» тянула на амплуа романтического героя. Несовпадение это часто ставило досадные препятствия перед молодым (и не только молодым) танцовщиком.

Пока хозяином труппы был Петипа, Легату доставались, как правило, чисто танцевальные партии или роли деми-характерного плана.

Среди танцевальных партий этого сезона были Аполлон в дивертисменте балета «Весталка», Зефир в «Талисмане» и Голубая птица в «Спящей красавице». Последнюю партию он танцевал двадцать раз, а спектакль прошел двадцать один раз: только на премьере выступил Чекетти — создатель Голубой птицы, но партия была трудна для его возраста. А сезоном позже эту партию исполняли уже совсем другие танцовщики, так как и для молодого Легата оказались непосильны «трели» заносок и воздушные «глиссандо» широких перелетов. Взамен он получил партию принца Фортюне, пляшущего в последнем акте «Спящей красавицы» мазурку с Золушкой.

К танцевальным партиям относились также Гений леса в балете «Очарованный лес» (эта партия осталась в репертуаре Легата со школьных времен), Феникс в «Капризах бабочки» (1895), Зефир в «Пробуждении Флоры» (1896), Матцудиера-Сатцума-но-ками в «Дочери микадо» и трубадур Беранже в «Раймонде» (1898). От исполнителя требовалось тут прежде всего искусство поддерживать партнершу; сольные же моменты лишь заполняли неизбежные промежутки между выходами дамы в вариациях и коде.

В сезоне 1890/91 года Легат получил и первую значительную роль. На премьере балета «Калькабрино» он играл Оливье, возлюбленного Мариетты (Карлотта Брианца), которую отец-трактирщик прочил в жены контрабандисту Калькабрино (П. А. Гердт). Затем последовали: пастух Илас в «Жертвах Амуру» (1893), граф

[1] Рыбак и жемчужина (*франц.*).

в «Своенравной жене» (1894) и танцмейстер в том же балете (1895), Лука в «Волшебной флейте» (1897), Колен в «Тщетной предосторожности» и Мутча в «Коньке-горбунке» (1898), Франц в «Коппелии» (1899).

За исключением гротескной роли Мутчи, то были роли пейзанского жанра. В них Легат воспроизводил манеру и стиль фарфоровых балетных пасторалей, заданные еще XVIII веком. Исполнителя безоговорочно хвалили. В тех же случаях, когда приходилось внезапно заменять Гердта в ролях романтического характера, рецензенты, как правило, отмечали Легата как партнера балерины и обходили образную суть его ролей.

16 октября 1894 года Легат заменил Гердта в роли принца Шарман, героя «Золушки»; партию Золушки исполняла Пьерина Леньяни. Через день Н. М. Безобразов в «Петербургской газете» отметил: «Г. Легат вполне искусно поддерживал балерину, и все сложные и рискованные по смелости группы, благодаря ловкости этого молодого танцовщика, удавались безукоризненно».

Пять лет спустя Безобразов повторил сдержанную похвалу Легату, когда тот заменил Гердта в «Жизели». По его словам, танцовщик «произвел самое приятное впечатление своими чисто классическими танцами и как кавалер балерины».[1] Правда, критик «Биржевых ведомостей», оценивая то же представление, счел, что Легат, напротив, «отнесся к делу поверхностно и потому был далеко не удовлетворителен». Несходство оценок было вызвано различием взглядов на задачи роли. Первый критик требовал профессионального танца, второй — игры. Роль Альберта осталась в репертуаре Легата. Но и много лет спустя он получал за нее сомнительные похвалы.

Критики не всегда учитывали, что индивидуальность Легата мало соответствовала облику и характеру романтического героя. К 1904 году он уже исполнял ведущие партии всех трех балетов Чайковского. Но бесспорно удался только принц Коклюш в «Щелкунчике»: основной «актерской задачей» там была опять-таки поддержка балерины.

Когда Гердт отказался от роли Дезире в «Спящей красавице», Светлов писал о его преемнике, что тот «мелок и не представителен в роли обворожительного принца».[2] А более поздние похвалы за эту роль доставались опять же Легату-кавалеру. «Кавалер вне конкуренции»,— писал рецензент «Петербургского листка»

---

[1] Н. Б[езобразов] Дебют балерины Гримальди. «Петербургская газета», 1899, № 244, 6 сентября, стр. 3.

[2] В. Светлов. «Спящая красавица». «Биржевые ведомости», 1904, № 42, 24 января, стр. 3.

в ноябре 1910 года, а в декабре добавлял полушутя: «Такого кавалера действительно должны «дезире» танцовщицы» (désirer по-французски — желать).

Балерины это подтверждали. Карсавина вспоминала много лет спустя: «Он и Сергей делили ведущие партии. Хотя молодой Фокин отодвигал всех в тень чудесной элевацией, Николай восхищал неоспоримой элегантностью и классической законченностью. Оба брата были превосходными партнерами».[1] Элегантный партнер балерины — таков был Легат в глазах критики и в глазах труппы.

Критика в лице Светлова и Кудрина сдержанно оценивала его и в роли Зигфрида из «Лебединого озера». По словам Б. В. Шаврова, правда, помнящего Легата поздней поры, танец его был заметно адаптирован, освобожден от технических трудностей. «В средней части вариации Зигфрида он исполнял assemblé en tournant и принимал позу глубокого поклона на croisé: одна рука уперта в бок, другая протянута к выставленной вперед ноге».[2] Акцент танцевальной комбинации ставился не на прыжок, а на удобную для отдыха позу.

После смерти Сергея Легата (о нем — несколько ниже) старший брат унаследовал многие его роли, не вызвав, однако, приветствий критики.

29 октября 1906 года он впервые исполнил в «Раймонде» роль Жана де Бриена. «Жениха Раймонды играл г. Легат, во многом уступая своему покойному брату»,— писал назавтра Светлов в «Биржевых ведомостях». «Г. Легат заместил своего безвременно погибшего брата, но, увы, не заменил его, особенно в мимической стороне роли»,— признавал в тот же день и рецензент «Петербургской газеты».

Две недели спустя Светлов писал о его лорде Вильсоне в «Дочери фараона», другой удачной работе Сергея Легата, как о полном провале: «Г. Легат ни с какой стороны не походил на англичанина, еще менее — на лорда».[3]

Николай Легат действительно не походил на лордов, рыцарей или сказочных принцев и чувствовал себя стесненно в романтических обстоятельствах этих ролей. Он болезненно реагировал на критику в печати, на равнодушие зрителей. «Иногда у нас до обидного не замечают танцовщиков,— жаловался он в интервью,— и большей частью это случается с теми из нас, которые танцуют

---

[1] Tamara Karsavina. Nikolai Legat. “The Dancing Times”, 1964, August, p. 573.

[2] Из беседы с Б. В. Шавровым 8 июня 1963 г.

[3] В. Светлов. «Дочь фараона». «Биржевые ведомости», 1906, № 9593, 13 ноября, стр. 5.

очень легко. Публика не понимает, что эта легкость и есть высшее искусство, что это настоящее, доведенное до совершенства художественное исполнение».[1]

Неизвестно, Легат или его интервьюер были тому виной, только формула художественного совершенства оказалась несколько упрощена.

Чистота танца была, разумеется, важным, но не единственным условием. Психологизм ролей романтического репертуара не был близок Легату, который отступал в тень перед балериной, ограничиваясь лаврами «кавалера вне конкуренции».

Но была область, в которой актерская природа Легата раскрылась сполна.

В ролях простаков

Легкость танца выручала Легата, и он чувствовал себя привольно не в ролях героев-любовников, а в ролях любовников-простаков; там романтика окрашивалась юмором и лирике сопутствовали веселые проделки. Таковы были Колен в «Тщетной предосторожности», Лука в «Волшебной флейте», Франц в «Коппелии». Таким был и его Базиль в «Дон Кихоте»: Легат исполнил эту роль на петербургской премьере Горского 20 января 1902 года.

Его товарищ по сцене И. Ф. Кшесинский писал в неопубликованных мемуарах: «Николай был прекрасным классиком и превосходным кавалером в классических pas de deux. Но все же надо сказать, что он пошел не по своему назначению: он должен был бы избрать карьеру комика. В этих ролях он был бы недосягаем — он такие выкидывал фортели и шалости, и с самым серьезным видом, что самые серьезные люди и противники смеха не могли воздержаться от смеха».[2] Однако в печати серьезные люди воздерживались высказаться на этот счет.

Только после того, как Легат покинул сцену, критика помянула добрым словом его Арлекина в «Арлекинаде» Дриго — Петипа. О «высоких традициях исполнения» этой роли, связанных с именем Легата, писал Левинсон: «Легат полутанцевал, полумимировал серенаду с таким лукавым лиризмом, с такой полнотой пластической экспрессии, с такой музыкальностью, что соперничество с ним трудно».[3] Волынский вспоминал: «Артист от головы до пят,

[1] Театрал. Что нравится публике в балете? («У балетмейстера Мариинского театра Н. Г. Легата). «Петербургская газета», 1909, № 289, 21 октября, стр. 5.

[2] И. Ф. Кшесинский. Мемуары, ч. II, стр. 12. ГЦТМ, ед. хр. 91615.

[3] Андрей Левинсон. «Арлекинада»». «Речь», 1914, № 333, 9 декабря, стр. 5.

Легат давал в этом месте моменты незабываемой прелести. Изогнутый над мандолиной корпус и огненные блики в глазах его, глядевших из нагримированной темной маски,— вся фигура в целом дышала сочной страстью и романтическою поэзиею высокого полета. При этом случалось иногда, что на требования повторения Дриго останавливал оркестр и, отвесив публике поклон, жестом палочки тут же галантно, в знак благодарности Н. Г. Легату, указывал на сцену».[1]

Шедевром Легата был Пьер Гренгуар в «Эсмеральде». Впервые — и без особого успеха — танцовщик исполнил эту роль 4 января 1904 года. Вернувшись к ней три года спустя, он удивил публику тонкостью перевоплощения. «Он словно преобразился,— писал Светлов,— великолепный грим несчастного поэта, очевидно, изучен артистом по старым гравюрам, украшавшим первое издание «Собора Парижской богоматери», уже это сразу произвело отрадное впечатление; а затем игра, осмысленная, вдумчивая, проникнутая настроением, стилизованная в духе романтизма В. Гюго; он не был тем безучастно-бессильным Легатом, о котором мне часто в последнее время приходилось давать отрицательные отзывы. Вчерашнее перерождение его — для меня неожиданная, но приятная загадка».[2]

Загадку тогда было трудно разгадать. Лишь по прошествии времени становятся понятны противоречия творческой судьбы Легата.

Он был знатоком классического танца во всем объеме эстетики балетного театра XIX века, чьи законы считал незыблемо прочными. Убеждения влекли его к партиям романтических героев, актерская природа, между тем, выставляла веские противопоказания. И с педантизмом, который многие принимали за равнодушие, он повторял приемы предшественников, полагая про себя, что это-то и есть стойкая защита традиции.

В партиях простаков Легат был самостоятельнее. Комедийные ситуации позволяли пользоваться красками более свежими, вносить индивидуальные штрихи в обрисовку знакомых образов. Сказывалась и юмористическая жилка карикатуриста, уменье подметить забавное в характере. Иной раз это оборачивалось дерзкой шуткой. В 1912 году Горский заново поставил балет «Конек-горбунок»; Легат изображал Мутчу, приближенного хана. На генеральной репетиции, когда Горский пошел кланяться, за ним вы-

---

[1] А. Волынский. «Пробуждение Флоры» и «Арлекинада». «Биржевые ведомости», 1914, № 14548, 11 декабря, стр. 6.

[2] В. Светлов. «Эсмеральда». «Биржевые ведомости», 1906, № 9628, 4 декабря, стр. 5.

шел второй Горский в костюме Мутчи. Оказалось, Легат загримировался Горским. Теляковский, резонно объясняя выходку Легата ревностью к Горскому, записал в дневнике 19 декабря 1912 года: «Я считаю этот поступок его возмутительным и сказал, что не буду хлопотать о его 25-летнем бенефисе». В такого рода полемических крайностях, между тем, выражали себя и актерская индивидуальность Легата, и его позиция в общем процессе.

Но возвратимся к Гренгуару. Обязанности партнера балерины врастали в пантомимный текст почти гротескной окраски. Вероятно, помогала историческая достоверность московской «Дочери Гудулы» («Эсмеральды») того же Горского, поставленной в Большом театре. Не так уж существенно, видел Легат этот спектакль или только слышал о нем, о принципах его хореографической режиссуры; впрочем, он бывал в Москве и мог знать спектакль достаточно хорошо. Важно другое. Пойдя по пути живописной изобразительности, Легат, поборник условного классического танца, открыл для себя новые ресурсы балетной образности.

Его Гренгуар был бледен аскетичной бледностью поэта, привыкшего к раздумьям в убогой каморке. Жидкие волосы, падая космами, оттеняли худобу щек. Рассеянный взгляд и неуклюжесть сочетались с ребячливым простодушием. Старательно повторял этот Гренгуар движения Эсмеральды — Кшесинской, учась у нее танцу, но, опаздывая, попадал не в такт, сбивался с ног.

Роль Гренгуара когда-то тщательно разработал ее первый исполнитель Жюль Перро, автор хореографии «Эсмеральды». За полвека подробности сгладились, роль превратилась в одно из общих балетных мест, Гренгуар оказался балетным простаком вроде дурачка Никеза из «Тщетной предосторожности». Легат иные детали воскресил, иные придумал заново. Романтические контрасты Гюго получили первоначальную наглядность.

Легат — Гренгуар торжественно вступал в раззолоченный зал замка Флер де Лис. Он шел во главе четырех цыганок, ведя за руку Эсмеральду так, будто она была королевой, милостиво посетившей подданных. Он возвещал о ее прибытии, встряхивая над головой бубен, и победно оглядывал чопорных гостей. Но вот Эсмеральда узнавала Феба в женихе знатной Флер де Лис. Гренгуар не понимал сначала смятения цыганки, только постепенно догадывался о причине, следя за взглядом Эсмеральды, ощущая сотрясающие ее тело рыдания. Резкими ударами в бубен он заставлял Эсмеральду плясать. А когда в разгар пляски она, обессилев, падала ему на руки, он растерянно подхватывал ее, и звон бубна замирал на горестной, тревожной ноте. Единственный защитник Эсмеральды, Гренгуар забывал о собственной безнадежной

любви, то утешая цыганку, то будя ее гордость. Неуклюжая повадка героя лишь оттеняла трагизм ситуации. В образе поэта-неудачника когда-то преломлялся на балетной сцене образ маленького человека XIX века. Теперь он был дан в сгущении трагикомических красок.

Роль обозначила вершину исполнительской деятельности. В феврале 1914 года, к двадцатипятилетию службы, Легат получил звание заслуженного артиста императорских театров и осенью вышел в отставку. Он продолжал выступать на частных сценах. Последней партнершей Легата стала его вторая жена Н. А. Николаева-Легат.

Почти все ведущие танцовщицы 1900-х годов приглашали Легата партнером в заграничные поездки. Летом 1907 года он танцевал с Трефиловой в Париже, на сценах Трокадеро и Комической оперы. Весной 1908 года — с Кшесинской на сцене парижской Большой оперы в балетах «Коппелия» и «Корригана». 5 февраля 1909 года «Петербургская газета» сообщала: «Вчера вернулись из поездки в Варшаву М. Ф. Кшесинская и Н. Г. Легат... Успех г-жи Кшесинской и г. Легата, выступившего в своей коронной роли Колена, был выдающийся». А через два месяца та же газета оповещала: «Сегодня, 20 апреля, уезжает балетная труппа в составе 30 человек в заграничное турне по следующим городам: Берлин, Лейпциг, Вена и Прага. Во главе труппы будет балетмейстер Н. Г. Легат; в состав ее входят г-жи Павлова, Егорова, Вилль, А. Чумакова, гг. Легат, Кусов и др. Ставить будут балеты старого классического жанра, как «Пахита», «Лебединое озеро» и др.».

Зарубежные гастроли

Теляковский, проездом посетивший Берлин, записал в дневнике 4 мая 1909 года: «В этот вечер давала 12-е представление в театре Neues Ryl Operntheater (Kroll) наша балетная труппа в составе около 30 человек во главе с Павловой и Легатом (антрепренер Ed. Fazer). Балет наш в Берлине имеет громадный успех, и в городе только и разговору, что о наших балетных артистах и необыкновенной балетной школе. Даже на улице слышны разговоры. Все 12 представлений были совершенно полны. Особенный успех имели Павлова 2, Вилль и Эдуардова, а также Легат».

Кроме «Пахиты», «Лебединого озера» и «Жизели» в репертуаре русской труппы было множество концертных номеров, среди них классические танцы, поставленные Легатом: вальсы, pas de deux и проч. 12 мая «Петербургская газета» в заметке «Наши за границей» описывала, как на последнем представлении «спокойная немецкая публика готова была давить друг друга... Натиска толпы

барьер, отделяющий оркестр, не выдержал и рухнул, и не опомнись публика на секунду, пожалуй, не обошлось бы без несчастья». А поскольку успех этот одержали сторонники академизма из петербургского балета, то заметка оканчивалась шпилькой по адресу новаторов, которые через неделю должны были начать в Париже первый «русский сезон»: «Вот как публика встретила и проводила наших русских артистов, показавших действительное искусство».

Спор о том, что считать действительным и современным в балете, был вынесен из Петербурга на сцену западноевропейских столиц. Глава старой школы Легат и новатор Фокин скрестили шпаги на мировой арене, расколов обильную талантами труппу. В той же дневниковой записи от 4 мая Теляковский отмечал, что антрепренера берлинской группы он «разнес за то, что в афишах было сказано «императорский балет», между тем, отпуская артистов, им было конторой подтверждено, что каждый артист отдельно может именоваться императорским, но не труппа, ибо тут налицо едва 1/8 часть». Но и в этой малой части петербургской труппы далеко не все были убежденными сторонниками Легата, борцами за неприкосновенность академических форм. Павлова, закончив гастроли в Берлине, поспешила в Париж, для участия в дягилевском «сезоне». Зато тверды были взгляды Легата, к тому времени хозяина петербургской труппы, постановщика нескольких балетов на Мариинской сцене.

Первые опыты хореографа

Легат пришел на сцену в канун последнего подъема балетного академизма. На его глазах были поставлены балеты «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Лебединое озеро» (1895), «Раймонда» (1898). Он присутствовал при том, когда эстетическим законам русского балета охотно подчинились, с одной стороны, такие композиторы, как Чайковский и Глазунов, с другой — такие исполнители, как Карлотта Брианца, Пьерина Леньяни, Энрико Чекетти.

Но на глазах у Легата и неожиданно замер расцвет русской хореографии. На рубеже двух веков восхождение сменилось стабилизацией. Стремительное развитие пришло к необратимому концу. Классический танец должен был вырваться из установленных пределов, чтобы и для балета XX века стать основой выразительных средств. Ломались структурные формы спектакля; этого требовала диалектика развития. Устарелые формы и отлитую в них образность активно свергали балетмейстер Фокин и пришедшие с ним, им выпестованные исполнители. Устои академизма расшатывал в Москве Горский, вводя элементы новейшей пластики. Исторический парадокс состоял в том, что воспитанные

старой школой Преображенская и Кшесинская в Петербурге, Гельцер и Тихомиров в Москве тоже невольно торопили процесс. Нагнетая виртуозность танца, они взрывали форму изнутри, обнажая технику приема, а иногда, как случалось с Преображенской и Гельцер, импровизировали в обход узаконенных правил.

Легат, насколько мог, противился фокинским реформам, придерживался старых норм. Но даже «равнодушное бессилие» Легата-танцовщика, говоря словами Светлова, укорачивало путь к неизбежному новому. Еще трудней оказывалось противопоставить балетам Фокина реальные ценности в старых заветах хореографии.

Легат рано испытал себя в качестве балетмейстера. «С юности я внимательно наблюдал не только за тем, как танцуют, но и как сочинены и поставлены танцы,— вспоминал он.— Вскоре после того, как я окончил школу, из Москвы приехала моя дальняя родственница, танцовщица Мосолова. Она попросила меня сочинить для нее pas de deux. Я всегда любил пробовать силы и потому согласился. Тогда было принято ставить pas de deux только в медленных темпах adagio. Я сломал эту традицию и в качестве первого своего опыта взял вальс. Номер имел огромный успех, и с тех пор pas de deux на музыку вальса приобрели популярность».[1]

Казалось бы, юный балетмейстер появился для того, чтобы продолжать поиски Петипа и Льва Иванова на материале новых музыкально-хореографических форм. Казалось бы, эти поиски шли в ногу со временем: симметричные пропорции классического адажио уступали место потоку вальсовых темпов. Но, начавшись в области чистой формы («вальс стал моим излюбленным темпом для pas de deux»,— писал Легат), эти поиски не могли оживить угасавшую культуру балета XIX века. Петипа видел в Легате лишь беспрекословного исполнителя его замыслов. И, сочиняя по заказу Петипа отдельные танцы, Легат «полностью проникся его идеями». По крайней мере, так признавался он сам: «После того как я поставил танцы для дебюта его дочери Любови, для Тамары Карсавиной и двух-трех других, он стал обращаться ко мне все чаще и чаще».[2]

Идиллическая интонация лишь отчасти совпадает с действительностью.

Петипа был стар. Он нуждался в помощнике, потому что Лев Иванов последние годы часто болел. Пусть Легат обладал меньшими способностями: это даже устраивало Петипа, который рев-

---

[1] Nicolas Legat. The Story of the Russian School, p. 46.

[2] Ibid, p. 34.

ниво оберегал свои прерогативы. Легат чтил традиции, и первые шаги любимого ученика Иогансона вплетали новые лавры в венок создателя традиций — Петипа.

4 февраля 1901 года характерная танцовщица М. М. Петипа, дочь мэтра, справляла свой двадцатипятилетний бенефис. Это почти семейное торжество украшала проба сил Николая Легата, воспитанника ее отца и брата ее сожителя Сергея Легата. Николай Легат поставил Valse caprice Рубинштейна и исполнил его вместе с Преображенской в дивертисменте. Безобразов в «Петербургской газете» писал: «Никаких сногсшибательных выкрутасов в вальсе не было, весь же танец выделяется своею классичностью, мягкостью и нежностью исполнения». Правда, в том же дивертисменте шло pas de deux, поставленное Легатом для Кшесинской. Безобразов нашел, что в этом па некоторые поддержки «прямо удивительны по своей смелости и рискованности». Но, разумеется, смелость и рискованность нимало не нарушали границ классической школы. Да и вообще понятия о смелости в балете часто бывали относительными. Мог же Светлов найти смелость в упомянутом Valse caprice, который Преображенская и Легат вставили в «Маркитантку»: критик писал о «красоте смелых поз и групп»[1] этого отменно академичного, никаких традиций не нарушавшего номера.

2 ноября 1901 года в Александринском театре состоялась премьера комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». В седьмой картине шел танец эльфов, поставленный Легатом. Выпускная ученица Карсавина исполняла партию Эльфы. Ее окружали крошечные эльфы — младшие воспитанницы Кандина, Лопухова, Люком, Нестеровская.

Так постепенно Петипа вводил Легата в круг обязанностей своего помощника. Несколько событий ускорили назначение. В декабре 1901 года умер Лев Иванов. В январе 1902 года престарелому хореографу нанесли жестокий удар, перенеся из Москвы на сцену Мариинского театра поставленный Горским балет «Дон Кихот». В этом балете его, Петипа, сценарий и хореография были дерзко перекроены. И вот 24 мая 1902 года «театральное эхо» всезнающей «Петербургской газеты» возвестило, что предполагается «испробовать в качестве балетмейстера г. Легата 1, который, впрочем, уже успел себя зарекомендовать по этой части». 1 сентября 1902 года Легат был официально назначен помощником балетмейстера.

---

[1] В. Светлов. О. И. Преображенская. Хореографическая монография. СПб., 1902, стр. 56.

Но примерно с того же времени Петипа начал и охладевать к Легату. Привыкший к послушанию, он не взлюбил нового помощника, едва угадав в нем возможного конкурента. Горский не представлял непосредственной опасности после того, как сделался балетмейстером Большого театра. Назначение Легата могло предвещать отставку Петипа. Так оно и произошло: 17 февраля 1903 года, назавтра после премьеры «Феи кукол» — первого балета братьев Легат, контора императорских театров уведомила Петипа об отставке.

С тех пор приверженность Легата к традициям не казалась Петипа достоинством. Жалуясь, что Горский «обворовывая мои произведения, стал вводить в них такие «новшества», которые никоим образом к чести его послужить не могут», Петипа едва ли не пуще сердился на Легата. Назвавшись на афише автором нового pas de deux из «Тщетной предосторожности», Легат вставил туда «целиком мою вариацию», писал Петипа, хотя «во всяком „па" труднее всего сочинение вариаций, потому что нужно давать им всякий раз новый характер».[1]

Обиды были не так уж несправедливы. Легат и сам потом признавал, что особенно хорошо Петипа сочинял женские соло: «В них он блистал мастерством и вкусом». Прошло много лет, и Легат превозносил искусство учителя: «Все его балеты отличались разнообразием характеров и большим воображением».[2]

Последняя фраза звучала апологетично. Ее должны были оценить и как самокритичную те, кто помнил балеты Легата. Лучшим из них был балет «Фея кукол», поставленный в соавторстве с Сергеем Легатом.

С. Г. Легат

Сергей Густавович Легат родился 15 сентября 1875 года и, следовательно, был на шесть лет моложе Н. Г. Легата. В многодетной семье братьев этих разделяли по возрасту сестра Евгения и брат Иван. Но дружба связала именно их. Даровитые музыканты и рисовальщики, оба посвятили себя танцу. Все же характерами они различались. Николай был настойчивей, собранней. Зато он был суховат, подчас эгоистичен.

Человеком незаурядного обаяния предстает Сергей Легат в рассказах современников. Карсавина, помянув добром «едкий талант» карикатуриста Николая Легата, заметила: «Настоящим любимцем труппы был младший, Сергей, которого любили решительно все. Он был красив и неотразимо привлекателен! Вер-

---

[1] Мемуары Мариуса Петипа. СПб., 1906, стр. 88, 95.

[2] Nicolas Legat. The Story of the Russian School, p. 35.

ный и щедрый друг, он обладал к тому же чувством юмора, ничуть не обидного».[1]

Щедрость натуры сказывалась во всем, начиная с исполнительской практики. Сергей Легат окончил школу в 1894 году, и многое предвещало ему завидную будущность.

Ее предвещало продвижение по службе. В 1896 году он был переведен из кордебалета в корифеи, в 1897 году стал танцовщиком второго разряда, в 1903 — танцовщиком первого разряда. С 1896 года преподавал в театральной школе мимику и поддержку, с 1898 года был репетитором в балетной труппе.

Ее предвещали отзывы рецензентов, как обычно, краткие и казенные по тону. Вот несколько оценок Безобразова в «Петербургской газете». 3 февраля 1895 года: «Во втором действии «Золушки» обратил на себя внимание г. Легат 2,[2] начинающий танцовщик приятной внешности с хорошими манерами и ловкий партнер для танцовщицы». 23 января 1896 года — о роли Ациса на премьере «Ациса и Галатеи» Льва Иванова: «Г. Легат 3, появившийся первый раз в ответственной роли, произвел самое приятное впечатление как благородным жанром своей игры, манерой держаться на сцене, так и танцами. При благоприятных условиях из него со временем может выработаться преемник г. Гердта». Общее внимание поддержал Плещеев после премьеры «Ручья»: «В мужском персонале первенствовали братья Н. и С. Легат, лучшие из молодых танцовщиков и незаменимые кавалеры для балерин».[3]

Счастливая будущность шла навстречу, приближалась без видимых препятствий. К Сергею Легату переходили роли Гердта: Таор в «Дочери фараона», Люсьен в «Пахите» и др. Он уже исполнял ведущие роли на премьерах — в «Ручье», «Жавотте», «Волшебном зеркале». Его Жан де Бриен из «Раймонды» был отмечен критикой. По словам Светлова, он давал «сентиментально-романтическую фигуру в стиле рыцарской эпохи».[4]

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street. London, 1930, p. 157.

[2] По выпуске Сергей Легат значился в списках Легатом 3-м, но с 1 января 1895 г. по 1 сентября 1897 г., когда сцену покинул его брат Иван, он именовался Легатом 2-м; в 1897—1899 гг., с возвращением И. Легата, он опять стал Легатом 3-м. В прессе по привычке его часто называли Легатом 3-м и после окончательного ухода И. Легата. 20 сентября 1904 г. дирекция распорядилась «именовать в афишах братьев Легат заглавными буквами их имен» (ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1788, л. 62).

[3] А. Плещеев. Балет. «Биржевые ведомости», 1902, № 345, 10 декабря, стр. 3.

[4] Вал. Светлов. «Раймонда». «Биржевые ведомости», 1906, № 9569, 30 октября, стр. 4.

Постоянной партнершей Сергея Легата стала его гражданская жена М. М. Петипа. Популярная характерная танцовщица была на восемнадцать лет старше. Невзирая на это, она избрала его, едва он окончил школу. Они выступали в характерных и комедийных номерах. Например, на пятидесятилетнем юбилее Льва Иванова танцевали в старинном балете «Марко Бомба», исполняли польку фолишон, которая, «как искра, брошенная в порох, воспламенила публику».[1] 6 октября 1904 года, на благотворительном концерте в зале Дворянского собрания (нынешняя Филармония), они исполнили балетную сцену Глазунова «Гадание и пляска», посвященную композитором Марии Петипа; ставил ее Сергей Легат.

Вместе они выступали и за границей. Осенью 1902 года прошли их гастроли в Париже на сцене Комической оперы. «При блестящем театральном зале г-жа Петипа и г. Легат исполнили «Камаринскую». В двух других представлениях наши артисты танцевали чардаш-noble и мазурку. Оба танца произвели фурор»,— сообщала 6 ноября «Петербургская газета».

Пробы сил на поприще балетмейстера удавались. Балерины, ценившие Сергея Легата как партнера, доверяли ему постановку танцев. 28 января 1901 года для прощального бенефиса Леньяни возобновили балет «Камарго». Назавтра Безобразов писал в «Петербургской газете»: «Группы в адажио одна другой красивее. Они отличаются оригинальностью и смелостью. Оба главных классических танца балерины сочинены и поставлены г. Легатом 3, обнаружившим вкус хорошего тона. Г. Легат 3, прекрасно сыгравший роль Вестриса, классично танцуя с Пьериной Леньяни, зарекомендовал себя и первоклассным партнером». Таким образом, Сергей Легат едва не опередил брата своими хореографическими опытами. Практически же они начинали одновременно. Их балет «Фея кукол» остался вершиной и для Николая Легата, прожившего долгую жизнь, и для Сергея Легата, чья жизнь оборвалась через два с половиной года.

«Фея кукол»

«Оба брата были очень талантливы, музыкально и танцевально, в особенности же рисовально»,— вспоминал И. Ф. Кшесинский и описывал их совместную работу: «Один сидит за пюпитром, а другой стоит сзади него, облокотившись ему на плечи, и вдруг вырывает карандаш или кисть и рисующего сталкивает с его места плечом, садясь, продолжает рисунок; через несколько вре-

[1] Свой. Юбилейный спектакль. «Биржевые ведомости», 1899, № 336, 7 декабря, стр. 3.

мени у первого мелькает идея, и он повторяет маневр второго, и так продолжается дальше. Точно так же они ставили «Фею кукол». Один ставит номер, а второй смотрит. Вдруг неожиданно отталкивает того и продолжает ставить танец или сцену дальше, причем никогда между ними не было пререкания и недоразумения или поправки одним другого. . .»[1]

Премьера состоялась 16 февраля 1903 года в Мариинском театре. Постановку Легаты получили «из вторых рук» — когда дирекция расторгла контракт с балетмейстером Ахиллом Коппини. Сюжет «Феи кукол» знал уже немало воплощений. Впервые этот балет композитора Йозефа Байера поставил в 1888 году в Вене Йозеф Хасрайтер. Затем «Фея кукол» обошла многие европейские сцены, а в 1898 году ее показал москвичам балетмейстер Хосе Мендес. Однако и петербургским зрителям сюжет «Феи кукол» не был совсем незнаком. 27 декабря 1889 года актеры немецкой труппы дали на сцене Михайловского театра спектакль под названием «Die Puppenkönigin» («Королева кукол»). В игрушечной лавке венгерский граф выбирал детям подарки. Ночью королева кукол оживляла подданных, и кукольное королевство танцевало. «Под напыщенные стихи, читаемые «кукольною королевою», все фигуры образуют живописные группы»,— писал анонимный рецензент. «В удачном подделывании живых лиц под движения автоматических фигур и заключается весь интерес пьесы».[2] 9 января 1891 года петербургский цирк показал «Детский рай, или Кукольная фея». Афиша уточняла: «Большое представление, составленное из лучших номеров разнообразной и разнохарактерной программы. Вновь поставленная на сцену большая фантастическая рождественская балет-пантомима в трех отделениях». Текст на афише сопровождала иллюстрация: куклы окружали стоящую на пьедестале фею, а посреди лавки находился купец с супругой и маленькой дочкой.

Ситуация балета братьев Легат вполне исчерпывалась этой картинкой, при всех отличиях музыкально-хореографической разработки.

Танцы и сцены были поставлены заново. Помимо танцев на музыку Байера, в балет вошли марш кукол на музыку Чайковского, pas de trois Феи кукол и двух Пьеро и танец куклы-француженки на музыку Дриго, танец куклы Бебе на музыку Лядова, русская пляска на музыку Рубинштейна и танец негра и негритянки на музыку Луи Моро Готшалка.

---

[1] И Ф. Кшесинский. Мемуары, ч. II, стр. 12.

[2] «Артист», 1890, кн. 5, январь, стр. 189.

Это окончательно превращало в сборный дивертисмент действие, едва скрепленное нитью сюжета. Недаром балетный театр протянул здесь руку цирку: в цирковых представлениях возможен сюжет, оправдывающий последовательность номеров, но не бывает развитой содержательной основы. Балетная сказка XIX века, где в простейших обстоятельствах действия жила благородная идея, уступала место сказке-безделушке, похожей на игрушку из разноцветных колец, нанизанных на деревянный стержень. И, вероятно, не только личная обида и «нежелание уступить свое место» руководили Петипа, когда он сетовал: «Совершенно забыты творения, в которых добродетель торжествует, а зло наказывается».[1]

В «Фее кукол» не было ни добра, ни зла. Игрушечные персонажи не порывались к живому человеческому чувству, как Коппелия, не переживали пробуждения этого чувства, как герои «Щелкунчика»; фарфоровые, деревянные, кружевные куколки могли бы в любом порядке сменять друг друга.

Кукла Бебе (О. И. Преображенская) хлопала длинными ресницами и скандировала: «Па-па, ма-ма». Негр и негритянка (А. Ф. Бекефи и А. В. Ширяев) отбивали чечетку, падали, кувыркались. Француженка (О. С. Чумакова) размахивала национальным флажком в такт польке. Китаянка (А. Я. Ваганова), выставив указательные пальцы, вертела туры. Японка (В. А. Трефилова) приседала и обмахивалась веером. Одна А. П. Павлова, исполняя вариации испанки, освещала ее огнем чувства.

В pas de trois классический танец был сюжетно оправдан, как оправдывается иногда номер цирковой программы: Фея кукол (М. Ф. Кшесинская) кокетливо поддразнивала двух Пьеро (С. Г. Легат и М. М. Фокин), поочередно объяснявшихся ей в любви. Один подносил розу даме сердца, другой, выхватив цветок, отталкивал соперника, давая ему повод сделать забавный прыжок или пируэт. Каждый, исполнив цикл движений, принимал насмешливую позу, вызывая на соревнование соперника. Оба, поддерживая за руки Фею кукол, стоящую на пальцах одной ноги, поворачивали ее в разные стороны, то любуясь ею, то пробуя перетянуть каждый к себе. Виртуозное ремесло танца не посягало на обобщенную образность. Картинки детской книжки, раскрашенные рукой мастера, вдруг оживали, сплетались в разных комбинациях.

Вот эта-то «раскраска» — живопись спектакля была наиболее ценна среди слагаемых балета «Фея кукол». Но она же и предоп-

[1] Мемуары Мариуса Петипа, стр. 75.

ределяла игрушечность характеров — удобный предлог для стилизации воскрешенной эпохи.

«Фея кукол» была третьим по счету балетным спектаклем Мариинского театра, где оформление принадлежало новаторам современной театральной живописи. 20 января 1902 года шел «Дон Кихот» в декорациях Головина и Коровина. В 1903 году, 9 февраля, состоялась премьера «Волшебного зеркала» в декорациях Головина, 16 февраля — «Феи кукол» в декорациях Бакста. Консервативная публика именовала всех этих художников «декадентами» без различия склонностей и талантов. Однако Волконский и заместивший его на посту директора Теляковский широко отворили перед этими художниками двери императорских театров.

Если не считать участия в неосуществленной постановке «Сильвии», для Бакста «Фея кукол» была первой встречей с балетом. Живопись «Феи кукол» в границах академической школы предваряла реформу Бенуа — Фокина. Привычное нарочито расплывчатое («в некотором царстве, в некотором государстве») оформление спектакля уступало здесь любовной детализации времени и места действия. Первая картина «Феи кукол» переносила события в Петербург 1850-х годов.

Сквозь широкую витрину магазина просматривалась аркада Гостиного двора и часть Невского проспекта. Газеты отмечали, что «все здания в отношении архитектуры представляют точную копию домов того времени». Не забыты были даже соответствующие эпохе вывески. Взрослый зритель мог оценить вкус и мастерство, с какими художник восстанавливал эпоху. Для детей панорама первой картины «Феи кукол» была любезна тем, что и в пору премьеры Гостиный двор изобиловал игрушечными лавками, а на вербной неделе поста там устраивалась традиционная ярмарка.

Вместо средневековых герцогинь и трубадуров, вместо пастушков и маркиз «в французском стиле» на сцене за окнами магазина проходили дамы в пышных кринолинах, мелькали фигуры мужчин в высоких галстуках и цилиндрах. Хозяин, приказчик, сидельцы хлопотали в лавке. Среди покупателей выделялся монументальный русский купец с женой и дочерью, разодетыми аляповато. Контрастом выступала элегантная пара англичан: она в костюме шоколадного цвета, отделанном серо-голубым шелком, он в бархатном оливковом жакете и светлых клетчатых панталонах. За ними чинно шагали четверо детей.

Магазин был завален игрушками. «Весьма забавно отмечено г. Бакстом тогдашнее увлечение так называемым пейзано-рус-

ским стилем, как то мужичками, бабами, ямщиками и т. д.» — писал рецензент.[1] Обстоятельство это указывает и на вовсе определенную дату — 1854—1855 годы, когда Крымская кампания вызвала повышенный интерес ко всему национальному. Правда, воспроизводя тогдашнее увлечение русским стилем, Бакст, в согласии с балетмейстерами, игнорировал причину этого увлечения, а потому допустил анахронизм: среди игрушечных персонажей, представителей разных народов, имелась и французская кукла. Впрочем, тут заботы стилизации могли отступить перед интересами современности: был самый разгар франко-русского альянса, только что Петербург посетил президент Франции Лубе, и анахронизм мог оказаться намеренным.

Бенуа восхищенно отзывался о работе Бакста. Он писал: «Выдающийся успех имел номер «Деревянные солдатики», добавленный на музыку Чайковского; Бакста вдохновила моя коллекция народных игрушек».[2] Влияние Бенуа было и более непосредственным. Кустарная игрушечность кукольного царства перекликалась с Азбукой в картинках, изданной Бенуа в 1901 году. Кроме множества деревянных солдатиков (воспитанников школы) с круглым румянцем на щеках и неровно нарисованными бровями и усами, в кордебалете выступали паяцы, полишинели, трубочисты, деды с елками, зайчики с барабанами, тирольцы, венецианцы, китайцы и другие куклы, несомненно бывшие сродни персонажам Азбуки. Сама же балерина являла собой изысканный вариант феи в розовых пышных юбочках и с золотым жезлом в руке, наподобие той, что украшала страницу Азбуки с буквой «Ф».

В апофеозе пестрая толпа замирала на фоне «избушек, окруженных деревьями из перьев, ветряных мельниц, волшебных чудищ, полосатых будок, даже соборов, башен и колоколен Троицкой лавры, нагроможденных Бакстом в фантастическом беспорядке». Вспоминая все это, Бенуа вздыхал о «чудесном мире детства, который многим из нас кажется потерянным раем».[3] Между тем блеск и изобилие выдумки, изысканность красок не искупали бедности содержания. Балет, предназначенный для детей, не был им интересен, ибо был лишен событий, движений, характеров. А ведь ребенок предпочтет несложную игрушку, дающую пищу фантазии, тем игрушкам, чьи механические эволюции не оставляют для вымысла ничего.

---

[1] — ов. Балет. «Петербургская газета», 1903, № 47, 18 февраля, стр. 4.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1947, p. 230.

[3] Ibid, p. 230—231.

В известной мере работа Бакста предвосхищала некоторые балетные работы близкого будущего. Зрелищность как таковая, в любых обличьях, занимала там художников прежде всего. Не случайно для живописной практики Бенуа, главы группы, типичен был архитектурный пейзаж со стаффажем. Не декорация предназначалась для человека, а человек становился деталью декорации. Человеческое, столь важное для балета конца XIX века, в балете начала XX века терпело ущерб за счет тщательно воспроизведенной обстановки.

Так случилось и в хореографическом действии. Сторонники классического танца, братья Легат защищали обобщенную условность его академических форм от принципов конкретно-изобразительной пластики, которые насаждал потом Фокин. Но защита велась с ортодоксальных позиций прошлого, братья Легат пользовались готовыми канонами старого балета, не предполагая их развития и переосмысления.[1] «Фея кукол» не начинала собой ряд новых явлений, а скорее примыкала к явлениям отстоявшимся, разрешившим все основные проблемы своей эстетики.

В ряду подобных явлений принял «Фею кукол» и советский балетный театр. В микромире ее эмоциональной жизни были ясность, непосредственный юмор. «Милый, чисто детский пустячок,— писал об этом балете уже советский критик.— Мелодическая музыка Байера и Дриго, на редкость удачно поставленные братьями Легат танцы, прекрасные, полные тонкого вкуса декорации и костюмы Бакста делают «Фею кукол» всегда желанной в репертуаре ак-балетного театра».[2] В других балетах Легата не было и этих качеств.

19 октября 1905 года судьба жестоко разлучила «Легатов-неразлучников». Поддавшись внезапной вспышке душевной болезни, покончил с собой Сергей Легат. Болезнь связывают с тем, что Легата заставили снять подпись под петицией балетных актеров в разгар революционных событий 1905 года. И. Ф. Кшесинский, который в 1905 году был уволен из театра за активное участие в «беспорядках», так рассказал об этом спустя двадцать лет: «Снял свою подпись и балетмейстер Н. Легат. То же пришлось сделать под посторонним давлением его брату, талантли-

---

[1] Тему «Феи кукол» впоследствии гротескно развил и переосмыслил одноактный балет «Волшебная лавка» («La Boutique Fantasque»); музыка Россини в аранжировке Респиги, хореограф Леонид Мясин, художник Андре Дерен. Балет был показан впервые 5 июня 1919 г. Русским балетом Дягилева на сцене лондонского театра «Альгамбра».

[2] Юр. Бродерсен. «Фея кукол». «Рабочий и театр», 1925, № 1, 5 января, стр. 11.

вому премьеру Серг. Легату, но благородная его натура не могла перенести унижения, связанного с отказом от коллективно принятого решения, и он на другое же утро покончил с собой, перерезав себе горло бритвой. Тогда же в городе был пущен слух, что он страдал душевным расстройством. Это — сущий вымысел: он был абсолютно здоровый, трезвый, крепкий человек,— я его видел накануне этого рокового дня и никаких признаков безумия в нем не заметил: возможно, что у него рассудок помутился внезапно, но если и так, то это было, несомненно, под впечатлением совершенного им поступка, всю неэтичность которого он глубоко чувствовал, но воздержаться от которого по слабости воли не мог».[1]

Николай Легат уже осенью 1905 года понял, что ему не по пути было с Фокиным, Павловой, Карсавиной: он предан был старому искусству и не обладал качествами, чтобы создавать новое. Можно считать все это позицией, принципиальными творческими соображениями. Но к этому примешивались и деловитые заботы о карьере. Они оправдались незамедлительно. 25 ноября 1905 года появился приказ: «Артиста балетной труппы Н. Легата назначить с 24 ноября сего года вторым балетмейстером с производством ему сверх получаемого содержания 3000 р».[2] Место первого балетмейстера осталось вакантным. Фактически Легат сделался хозяином труппы.

Возвышение Н. Г. Легата

Цель была достигнута. Перед Легатом открывалась возможность осуществлять свои идеи. Но беда заключалась в том, что современность активно противостояла творческим позициям Легата. В то время как Фокин открыто требовал нового в балете, а Горский пытался искать новые формы, опираясь на старое и чужое содержание, Легат по видимости стоял на позициях Петипа, скрывая за этой позой вторичность своей хореографии. То, что у Петипа было современным, даже прогрессивным для его эпохи, при повторах отдавало консерватизмом, поскольку бралось в готовом и неподвижном виде.

Первый сезон пребывания Легата в новой должности прошел бесцветно. Обозреватель меланхолично замечал: «В труппе положен по штату балетмейстер, и на такую вакансию произведен г. Легат. О его достоинствах поговорим, когда он поставит что-либо самостоятельно. Пока же небольшие номера, т. наз. соч.

---

[1] И. Ф. Кшесинский. 1905 год и балет. «Жизнь искусства», 1925, № 51, 22 декабря, стр. 6—7.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1788, л. 66.

г. Легат, кустарная работа или старые погудки, да еще не свои, на новый лад».[1]

В середине следующего сезона тот же критик остановился на одной из таких «старых погудок» Легата. После гастролей Изадоры Дункан и накануне создания «Эвники» Фокина в самом деле старомодно выглядели балетные номера Легата в опере Рубинштейна «Нерон». Он сочинил их по правилам «античных» балетов Петипа, в нейтральном классическом танце. Костюмы соответствовали эпохе, но бой гладиаторов, по словам критика, был взят из «Жемчужины» (сражение минералов), а танцы первого действия напоминали «Очарованный лес» Льва Иванова.[2] Сам Легат исполнял в третьем действии «Нерона» классическое pas de deux с Преображенской. «Танцы поставлены на редкость неэстетично»,— писал другой критик.[3]

Но вскоре последовала самостоятельная работа балетмейстера. 10 декабря 1906 года состоялась премьера балета «Кот в сапогах».

«Кот в сапогах»

Сказка о сыне мельника, превратившемся в маркиза с помощью волшебного кота, лишилась жизненных ассоциаций. Поставленная по рецептам балетов-сказок Петипа, она повторяла освященные годами формы. Но в ней не было нравственного пафоса этих балетов. Двухактный «Кот в сапогах» был таким же «детским пустячком», что и «Фея кукол», но без ее достоинств.

Сюжет сказки Перро служил поводом для танцев. Автор либретто не значился в афише: возможно, оно принадлежало самому Легату или автору музыки — А. Н. Михайлову. Об этой музыке Теляковский писал, что она «скучна, хотя и грамотная». Критики обошлись с ней строже, найдя, что она «бедна содержанием и формами, но богата позаимствованиями», что «композитор начитался образцовых партитур» без пользы для дела. Взгляды на оформление разошлись только по видимости. Теляковский осудил его как «подражательное». Кому именно подражал художник П. Б. Ламбин, объяснил в двусмысленном комплименте Светлов: «Декорации вдруг впавшего в декадентство г. Ламбина — хороши и интересны».[4]

---

[1] Н и н о в. Обзор балетного сезона. «Театр и искусство», 1906, № 22, 28 мая, стр. 342.

[2] См.: Н и н о в. Балет. «Театр и искусство», 1906, № 44, 29 октября, стр. 672.

[3] М. Н е с т е р о в Постановка «Нерона» Рубинштейна. «Театр и искусство», 1906, № 45, 5 ноября, стр. 687.

[4] В. С в е т л о в. Бенефис кордебалета. «Биржевые ведомости», 1906, № 9642, 13 декабря, стр. 4.

Хорошим без оговорок было исполнение. Образцовая труппа отплясывала «танец жнецов» перед маркизом Карабасом — Легатом и выступала в полонезе, менуэте и куранте при дворе короля Хризостома — Гердта. Принцесса Клементина — Трефилова и ее подруги Клотильда — Кякшт и Гертруда — Карсавина участвовали в pas d'action, где кавалерами были Карабас и приближенные короля — Андрианов и Больм. Этот номер, как и вариации придворных дам — Егоровой, Преображенской и Рыхляковой, выделялся изобретательностью композиции, сложностью виртуозных пассажей: хореограф досконально знал классический танец. Зато дежурными перепевами «из классиков» выглядели «танец рабынь», «восточная вариация» и сценка «Шахматы», поставленная для младших воспитанниц и воспитанников. Последняя распадалась на два номера: «миниатюрный марш» и «битву», напоминая марионеток в сцене у мельницы из «Дон Кихота» Горского; впрочем, и она восходила к давней традиции Петипа.

Рецензент писал о бенефисе кордебалета: «Главной приманкой должен был служить новый балет «Кот в сапогах». Но, увы, ни музыка, совершенно непонятная и не мелодичная, ни постановка, ни декорация, ни костюмы — ничто не предсказывает новорожденному долгой жизни».[1] Оценка оказалась пророческой, «Кот в сапогах» прошел еще один раз.

Тем не менее дирекция тут же поручила Легату следующую постановку. 28 января 1907 года на Мариинской сцене возобновили одноактный балет «Времена года».

«Нужно отдать справедливость гг. балетным администраторам, что ими сделано было все, чтобы провалить это грандиозное произведение А. К. Глазунова и М. И. Петипа»,— писал Светлов и пояснял: «Отменно безвкусна постановка танцев в балете. Ни красивого рисунка групп, ни отдельных удачных вариаций, ни фантазии, ни изобретательности, решительно ничего, кроме жалких, бессильных потуг, не приведших ни к какому определенному результату. Это второй крупный опыт г. Легата в роли балетмейстера. Опыт неудачный, из чего следует, что не «журнал распоряжений» может создать балетмейстера. Настоящий балетмейстер г. Петипа, увы! сидел в качестве простого зрителя в 6 ряду... После «Времен года» при открытом занавесе чествовали юбиляра А. К. Глазунова... А. К. Глазунов, в ответ на овации, сказал краткую речь, в которой, между прочим, упомянул, что своему успеху как балетному композитору он много обязан Мариусу Ивановичу Петипа. Вся публика, как один че-

---

[1] Нинов. Балет. «Театр и искусство», 1906, № 51, 17 декабря, стр. 800.

ловек, повернулась к 6 ряду кресел и долго-долго несмолкавшими криками «Петипа!» и громовыми аплодисментами приветствовала маститого балетмейстера».[1] Естественно, Петипа, предпочитавший в свое время Легата Горскому, должен был теперь одинаково презирать обоих. Горского — за ломку своих балетов, за внедрение в них элементов чужеродной пластики. Легата — за «вариации на темы Петипа», снижавшие ценность самих тем.

Такие вариации представлял собой и новый оригинальный балет Легата «Аленький цветочек».

«Аленький цветочек»

14 марта 1907 года Теляковский присутствовал на репетиции балета «Аленький цветочек». «В общем постановка произвела на меня хорошее впечатление,— писал он в дневнике.— На Легата, вероятно, хорошо подействовал провал его постановки «Кот в сапогах», и он на этот раз отнесся более внимательно к своей работе».

Вряд ли стоило подозревать Легата в нерадивости. Не стоило и раньше времени радоваться результатам. Легат работал добросовестно, в согласии с требованиями дирекции. Чиновники «балетного ведомства», памятуя успех «Дон Кихота» Горского, пожелали теперь от Легата спектакля такого же рода. «Аленький цветочек» по мотивам сказки С. Т. Аксакова этим требованиям ответил почти полностью. Большой балет в пяти действиях и восьми картинах по сценарию П. А. Маржецкого, с музыкой Ф. А. Гартмана и в оформлении К. А. Коровина, подобно «Дон Кихоту», содержал в себе всю параферналию балетных зрелищ XIX века. Премьера состоялась 16 декабря 1907 года.

Первая картина изображала торговую гавань в Венеции. Здесь исполнялся характерный танец фурлана (центральную пару окружали двенадцать пар кордебалета), Преображенская, Трефилова и Павлова появились в классическом entrée des filles de Marco (выход дочерей Марко), и завязывалась интрига в мимическом эпизоде Le récit d'Angelique (рассказ Анжелики), где Анжелика — Преображенская просила отца, купца Марко Лугано — Гердта, подарить ей аленький цветочек, а ее сестры Аннунциата и Фламиния — Павлова и Трефилова насмехались над этой просьбой.

Во второй картине Марко попадал на восточный базар, где танцевали одалиски, укротители змей, шествовала процессия

---

[1] В. Светлов. Балетный спектакль по случаю 25-летней композиторской деятельности А. К. Глазунова. «Биржевые ведомости», 1907, № 9720, 29 января, стр 3—4.

«фанатиков»; бродячая труппа исполняла «танец с кокосовыми орехами», «танец с саблями», «танец с веерами», «танец диких», и «танец рабынь и рабов»; дервиши объясняли Марко дорогу к аленькому цветочку.

В третьей картине Анжелика появлялась в саду чудовища — Булгакова, и четвертая картина посвящалась трафаретному «оживлению цветов»; это был знак внимания чудовища к Анжелике. «Оживление» начиналось вальсом двадцати танцовщиц, четырнадцати танцовщиков, пяти корифеек и четырех солисток; затем шли вариации Астры — Вагановой, Орхидеи — Вилль, Розы — Кякшт, танец плюща и колокольчиков — воспитанниц, вариации Гвоздики — Карсавиной, танец кактусов и лилий — четырех характерных пар, вариация Незабудки — Смирновой, и увенчивал это pas d'action с участием Анжелики, чудовища, Аленького цветочка — молодого Леонтьева и остальных цветов.

Действие перебрасывалось в дом Марко, где в честь приехавшей Анжелики устраивали праздник с множеством танцев, потом снова в сад чудовища, которое превращалось в принца. Все заканчивалось свадебным праздником в богатом замке. Зрителю предлагали обширный дивертисмент. Сестры Анжелики танцевали с женихами — Кякштом и Больмом. Седова, Кусов и четыре пары кордебалета исполняли испанский танец. Кшесинская и Легат появлялись во вставном номере «Rêverie» («Мечта»). На фоне гондол неожиданно проходила мазурка двух сольных и шести кордебалетных пар. После grand pas с участием Преображенской и Фокина финальный вальс завершал спектакль. Всего на афише числился тридцать один танцевальный номер, причем выступление уличных танцоров на восточном базаре значилось под одним номером, но состояло из пяти разных танцев.

«Аленький цветочек» отличался от «Дон Кихота» в своей музыкальной части. Молодой композитор Гартман обладал профессиональной культурой. Примером ему служили Чайковский и Глазунов. Но в его партитуре не было обобщающей мысли, которая пронизывала «Спящую красавицу» и «Раймонду». Между тем только наличием развивающейся идеи можно оправдать протяженность многоактного балета. У Гартмана же для этого, во-первых, недоставало таланта, а во-вторых, не было сотрудника, который, подобно Петипа, направил бы развитие музыкально-хореографических образов.

Танцевальные номера в «Аленьком цветочке» существовали сами по себе. Обособленно возникали и сюиты из нескольких танцев. Противопоставление картин Венеции картине восточного базара было подсказано противоборством испано-арабской и

венгерско-классической сюит «Раймонды». Но ориентация на Глазунова оказалась бесплодной; ибо отсутствовали развитие и борьба контрастных музыкальных начал. Развитие подменяла череда зарисовок, динамику борьбы — статика сопоставлений. Не было и необходимой смены темпо-ритмов в чередовании структурных форм, в движении музыкальных образов, когда намеренное торможение внешне-событийной линии действия оттеняет драматизм стремительно наступающей затем кульминации или развязки. Музыкально-хореографическое действие расплывалось, иссякало, не достигнув вершины. Заявленная в пантомимных сценах тематика не получала развития в музыке сцен танцевальных.

Работа Коровина, напротив, сближала «Аленький цветочек» с «Дон Кихотом». Как и там, хореография старого типа получила новый живописный фон. Костюмы, изысканные по цветовой гамме, были исторически и этнографически точны. Замысел художника доминировал в спектакле. Казалось бы, это не могло уже поражать зрителей так, как пять лет назад. С тех пор новая театральная живопись захватила все сценические жанры. Однако в балетном театре, где только еще разгоралась борьба направлений, реакция на спектакль была показательно острой.

Сторонники академизма пробовали взять Легата под защиту, но защита получилась адвокатской. Л. Л. Козлянинов перечислял достоинства постановки: «мимические сцены все хороши», «фурлана поставлена по-новому: начинают ее две пары, затем, как и всегда на улице, понемногу присоединяются другие пары», «в уличном базаре видно оживление», в pas невольников классический танец чередуется с характерным, и «это ново».[1]

Легат и впрямь нуждался в защите. Даже иные ревнители традиций громили его за мнимоноваторские потуги. Саркастический Не балетоман из «Петербургской газеты» поддевал «балетоманов левой стороны»: «они предполагали, что дирекция подносит им символически гостинец в образе «Аленького цветочка», который они охотно носили бы в петлице. Но увы! .. «Аленький цветочек» оказался ни красным, ни прекрасным, а какого-то хотя и пестрого, но неопределенно декадентского цвета, которым остались недовольны даже такие столпы «нового» в искусстве, как гг. Дягилев, Бакст, Бенуа и комп.».

Но и от ударов «справа» Легату доставалось изрядно. «Это не балет,— продолжал критик,— а хореографический альманах,

---

[1] Л. К[озлянинов]. «Аленький цветочек». «Новое время», 1907, № 11416, 22 декабря, стр. 13.

составленный из отрывков, отхваченных у старых знакомых: «Раймонды», «Баядерки» и др.! Известное всем отсутствие фантазии у балетмейстера г. Легата сказалось даже в том, что он не мог придумать новых названий «сочиненным» им танцам».[1] Тут у критика-старовера не было разногласий с «балетоманами левой стороны». Впрочем, те и не думали делать ставку на Легата и его балет.

Светлов, причислявший себя тогда к «Дягилеву, Баксту, Бенуа и комп.», отнесся к «Аленькому цветочку» ничуть не менее сурово. «Новый балет — testimonium paupertatis[2] г. Легата»,— утверждал он и признавался, что «редко видел такую бедность, даже убогость фантазии, такой недостаток вкуса в группах и такое неуменье справиться с хореографическим материалом».[3]

Балет «Аленький цветочек» стал козлом отпущения в борьбе «академистов» и «новаторов», еще не остывших после недавней премьеры «Павильона Армиды» Черепнина — Фокина. Но и в объективном плане балет Легата лишь подтверждал необходимость новых путей, доказывал несостоятельность половинчатых решений. Сценарий и хореография, сочиненные в правилах 1880-х годов, музыка, заблудившаяся в повторах великих образцов, оформление, независимое от музыки и хореографии, породили своего рода балет-монстр. Его растянутость,[4] аморфность, наивная пестрота, примитивность характеров не шли ни в какое сравнение с лаконичной интригой «Павильона Армиды», с остроумием характеристик его героев, с точной расстановкой его компонентов.

По ходу действия «Аленького цветочка» чудовище превращалось в прекрасного принца. Роль принца исполнял Фокин. Поистине он мог рассматривать это как символ близких побед над рутиной.

«Аленький цветочек» быстро исчез из репертуара Мариинского театра. В 1911 году он появился на сцене Большого театра. Там Горский все еще пытался примирить старое и новое внутри своих балетных постановок. На петербургской сцене между старым и новым углублялась непроходимая пропасть.

---

[1] Не балетоман. Балет. «Петербургская газета», 1907, № 346, 17 декабря, стр. 4.

[2] Свидетельство нищеты (*лат.*).

[3] В. Светлов. Бенефис кордебалета. «Аленький цветочек». «Биржевые ведомости», 1907, № 10257, 17 декабря, стр. 3.

[4] «По распоряжению заведующего конторою императорских театров А. Д. Крупенского новый балет «Аленький цветочек» должен быть сокращен на 23 минуты»,— сообщали 22 декабря 1907 г. «Биржевые ведомости».

Против Фокина

После премьеры «Аленького цветочка» раскол внутри петербургского балета казался достаточно очевидным. За два года, прошедшие до премьеры балета «Талисман», ряд событий окончательно разделил пополам труппу, публику, критику, даже театральную администрацию. Соревнование старого и нового, начатое в стенах Мариинского театра, вступило в острую фазу после триумфа первого балетного «русского сезона» в Париже летом 1909 года и продолжалось уже на международной арене. Правда, и теперь случались неожиданные перебежки из лагеря в лагерь, перемирия и измены, но важно было другое: каждое направление имело творческую программу и четкие планы действий.

О сложности борьбы позволяли судить «пути и перепутья» возглавлявших ее балетмейстеров Фокина и Легата.

Фокин, который только в ноябре 1907 года добился первой постановки на казенной сцене, а до той поры пробавлялся спектаклями на стороне, к осени 1909 года явился в труппу, увенчанный лаврами парижских успехов. Но дирекция заключила с Фокиным-хореографом контракт лишь на постановку танцев в операх. В «Князе Игоре» Бородина он повторил «Половецкие пляски», поставленные первоначально для парижских гастролей. О балетах же не было и речи до весны 1910 года.

В Мариинском театре для Фокина основной была работа танцовщика. В частности, его ждали репетиции роли Нуреддина, магараджи Лагора, в «Талисмане» — новой постановке Легата на основе старого спектакля Петипа. То, против чего Фокин восстал в собственной практике хореографа, здесь утверждалось торжественно и весомо: галантность манер, чуждая характеру персонажа, архаичная пантомима, поддержка балерины в танцах, оторванных от национального и исторического колорита действия. А рядом, закрепляя силой таланта ненавистные Фокину штампы, танцевали актеры его парижских спектаклей: Карсавина исполняла роль Нерильи — образец балетной инженю в «индийском» костюме. Нижинский срывал аплодисменты в партии бога ветра Вайю, где его летучий прыжок был обыгран во всех планах.

Легат по-прежнему оставался балетмейстером Мариинского театра. Предшествующие неудачи лишь несколько оттянули следующую премьеру.

Пока что он сочинял танцы в операх наравне с Фокиным. «Танцы, поставленные Легатом, довольно слабы — бездарный балетмейстер»,— писал в дневнике Теляковский после генераль-

ной репетиции «Юдифи» Серова 19 сентября 1907 года. Сочинял Легат и новые номера для репертуарных балетов. Весной 1908 года Преображенская восстановила в последнем акте «Лебединого озера» танец Le chant du cygne, поставленный для нее Легатом еще в декабре 1906 года. «Эта „лебединая песнь" показалась не особенно интересной по постановке»,— замечал Светлов.[1] В ноябре 1909 года Легат вставил в «Тщетную предосторожность» новое pas de deux для Карсавиной и Нижинского, и т. п.

Новая крупная постановка опять-таки не оказалась оригинальной. Предлагая Легату возобновить еще один балет Петипа, дирекция поступала осторожно. О замене Легата на посту балетмейстера нечего было и думать, хотя директор театров отнюдь не являлся его сторонником. В этом случае мнение директора не совпадало с мнением весьма влиятельных персон. Как ни странно, после успеха русского балета за границей положение Легата упрочилось, потому что за его спиной теперь стояла Кшесинская, а следовательно, императорский двор.

Вместе с Кшесинской

Еще не так давно всемогущая балерина враждовала с Легатом. 3 января 1907 года Теляковский писал в дневнике: «Кшесинская в отместку за то, что не разрешают ставить балет «Катарину», обещала делать гадости дирекции — а также Сергееву и Легату, причем она обещала нажать всякие пружины, лишь бы настоять на своем». Потом Кшесинская успела поссориться с Фокиным, а главное, убедиться, что на компромиссы Фокина склонить нельзя. Успех фокинских балетов в Париже, а в связи с этим громкая слава Павловой и юной Карсавиной заставили Кшесинскую возненавидеть Фокина. Чтобы сберечь положение любимицы публики, она действительно нажимала на любые пружины.

Танцевать на премьере «Талисмана» (29 ноября 1909 года) было поручено Преображенской. Здесь Кшесинская не опасалась конкуренции: премьера была прощальным спектаклем танцовщицы. Затем «Талисман» переходил к ней, Кшесинской: она появилась в нем 21 февраля 1910 года.

Но 20 февраля в зале Павловой на Троицкой улице Фокин и Бакст впервые показали «Карнавал» Шумана. 22 февраля Теляковский сердито отметил: «По поводу балета «Талисман» Кшесинская подготовила себе и главным образом Легату рекламу.

---

[1] В. Светлов. «Лебединое озеро». «Биржевые ведомости», 1908, № 10430, 1 апреля, стр. 6.

Накануне шли сцены Фокина в благотворительном спектакле и, по словам Головина, имели большой успех. Кшесинская же рассказывала, будто публика шикала. Вообще Фокина эта компания старается всячески провалить и доказать, что бездарный Легат страшно талантливый, а даровитый Фокин не только бездарен, но и вреден для балета. Вел. князь Андрей Владимирович уже вперед рассказал, что «Талисман» замечательно поставлен и в старых тонах, как в былое, старое хорошее время. Мне вел. князь тоже хвалил эту постановку, и она понравилась государыне императрице. Вообще в балете борьба нового течения и старого принимает такой же оборот, как десять лет тому назад борьба художников Коровина и Головина; к тому же на стороне рутины опорой находятся и Крупенский и режиссер Сергеев».

К чести Теляковского, он не побоялся стать на сторону новаторов, как раньше, когда выступил в поддержку Головина и Коровина. Правда, добиваться своего и ему приходилось с трудом.

Премьера «Карнавала» на Мариинской сцене состоялась только через год. «Талисман» же сразу утвердился в репертуаре.

«Талисман»

В 1889 году, при первой постановке Петипа, «Талисман» не имел особого успеха. Он завершал эпоху творчества Петипа до встреч с композиторами-симфонистами. Сотрудничество с Дриго, который впоследствии помнил уроки Чайковского и Глазунова, но симфонистом все равно не стал, здесь подавно осуществлялось в традиции досимфонического балета. Для Петипа это было отступлением, потому что еще двенадцатью годами ранее он сочинил симфонический танец теней в «Баядерке» — спектакле, поставленном на том же «индийском» материале, что и «Талисман». Но в «Талисмане» перипетии запутанного сюжета давали повод лишь для дивертисментного набора танцев, даром что Петипа являлся соавтором сценариста К. А. Тарновского.

В прологе «Талисмана» повелительница гениев воздуха отпускала на землю свою дочь, давая ей в спутники бога ветра и звезду-талисман. Дальше действие происходило в Индии. Сильфида влюблялась в раджу, который забывал ради нее невесту, и... теряла талисман, а с ним — возможность вернуться в воздушное царство. Поиски талисмана уводили действие в подземный мир, с обязательным дивертисментом драгоценных камней. В благополучном финале дева воздуха получала назад талисман, но отказывалась от него ради возлюбленного.

21 января 1889 года писательница С. И. Смирнова-Сазонова, посмотрев генеральную репетицию «Талисмана», записала в дневнике, что в новом балете нет «ни складу, ни ладу!.. все те же

тюники прыгают, и Гердт влюблен в первую танцовщицу, хотя бы у нее нос был длинней его сапога и костлявая, до половины обнаженная спина, как у сегодняшней Корнальбы. Да еще музыку стали писать капельмейстеры, просто хоть брось! .. Н. (Н. Ф. Сазонов.— *В. К.*), встретившись с инспектором театрального училища, сказал ему, что балет — галиматья».[1] Даже обычная защитница Петипа «Петербургская газета» высказалась тогда не в его пользу. «По своему запутанному, шаблонному содержанию и по отсутствию логической последовательности эта программа не представляет интереса, и все в ней совершается, как говорится, по щучьему веленью»,— досадовал Плещеев.[2] А юморист Н. А. Лейкин вложил в уста одного из персонажей своих сценок следующее объяснение «Талисмана»: «Балет-с. А что он обозначает — решительно понять невозможно. . . Ну-ка разбери, что ногами говорят! И без тумана-то ничего не разберешь, а тут нарочно затуманено».[3]

В «Талисмане» 1909 года были новые декорации и костюмы, новые имена действующих лиц. Художники Левот, Андреев, академик Бочаров, профессор Шишков из афиши 1889 года уступили место Аллегри, сочинившему, по отзыву Шидловского, «декадентские декорации»,[4] и князю Шервашидзе, написавшему эскизы костюмов. В перечне действующих лиц повелительница духов, по старой программе Титания, называлась теперь Амравети; Элла, ее дочь — Нирити; Ариэль, сильф — Монмота, дух неба, и т. д. Загадочные «воины и индейцы разных рас» (sic!) из старой программы в новой были расшифрованы как «горцы с Гималаев, магараты, бенгальцы, сингалезы». Но тем и кончалось различие. Порядок музыкальных номеров остался прежним, «группы и танцы гениев воздуха» в постановке Петипа шли на тот же вальс и с тем же количеством участников, что и в новой постановке Легата. Даже названия танцевальных номеров изменялись не каждый раз.

Похожи были и рецензии на обе премьеры, разделенные двумя десятилетиями. Спектакль не выручала принадлежность его критиков к партии академистов. В одной и той же «Петербургской газете» поспорили Не балетоман и Плещеев, оба,

---

[1] Дневники С. И Смирновой, тетрадь 16, стр. 65—66. РО ИРЛИ, ф. 285.

[2] А. П[лещеев]. Бенефис г-жи Кориальба. «Петербургская газета», 1889, № 26, 27 января, стр. 3.

[3] Н. Лейкин. Из кадрильных разговоров. «Петербургская газета», 1889, № 26, 27 января, стр. 3.

[4] Vidi [Б. В. Шидловский]. Балет в 1909 году. «Петербургский листок», 1910, № 3, 4 января, стр. 4.

в сущности, академисты. Разногласия на поверку выходили мнимыми, а выводы не в пользу зрелища.

«Эту нелепую ветошь поручено *«вновь поставить»* на ноги г. Легату,— писал Не балетоман.— Но, увы! Ноги оказались глиняными, все танцуется рассудку вопреки и наперекор стихиям... Искренне жаль, что на возобновление этого хореографического винегрета потрачены и труд, и деньги. Не лучше ли поступила бы дирекция, поручивши тому же г. Легату или прославленному г. Фокину вместо «возобновления» сданного в архив «Талисмана» создать что-нибудь новенькое, хотя бы даже в стиле «модерн», который во всяком случае интереснее затхлого старья, если только этот «модерн» подается без пересола, в таких красках и приличных мазках, которые не коробят эстетического чувства лиц, воспитанных на строго изящном искусстве».[1] Затем следовали похвалы Кшесинской — Нирити.

Плещеев возражал: «Не могу возмущаться и возобновлением «Талисмана». Среди современного балетного репертуара он интересен обилием самых разнообразных танцев и отличается красивой дансантной музыкой».[2] Однако расплывчатые похвалы сменялись примерно теми же упреками, что и у противника.

Легат должен был хорошо помнить первую постановку «Талисмана», ибо исполнял в ней партию Зефира в 1890 году. А 22 октября 1895 года Петипа возобновил свой спектакль для Пьерины Леньяни. Легат сохранил порядок и названия номеров, вообще широко «цитировал» танцевальный текст Петипа. Но, вольно или невольно, он испытывал влияние времени. Светлов писал, что до сих пор Легат слыл «антифокинистом». «Но почему же,— спрашивал критик,— все первое действие пронизано явно выступающими элементами фокинских постановок? Они выступают особенно явно потому, что все остальное поставлено в старом стиле классицизма, à grand spectacle».[3]

Желание идти в ногу со временем выражалось у Легата в эклектике. Он подражал против воли находкам Фокина. Правда, он и спорил с Фокиным, но в таких частностях, которые не были заметны, хотя имели принципиальное значение. «Особая заслуга г. Легата — отсутствие пестроты и тяжести в группах, разных гирлянд, атрибутов, корзин и прочей балетной бутафо-

---

[1] Не балетоман. Первый выход балерины Кшесинской. «Петербургская газета», 1910, № 314, 15 ноября, стр. 4.

[2] А. Плещеев. О балете (Письмо в редакцию). «Петербургская газета», 1910, № 315, 16 ноября, стр. 5.

[3] В. Светлов. Прощальный бенефис О. И. Преображенской. «Биржевые ведомости», 1909, № 11443, 1 декабря, стр. 6.

рии»,— отмечал критик.[1] Тяжеловесная бутафория «Эвники» и «Египетских ночей» Фокина, так же как наивная бутафория многих кордебалетных ансамблей Петипа, казалась Легату ненужной там, где место предоставлялось классическому танцу. Но важный для него принцип Легат не умел убедительно развить и доказать. И дело было не столько в его способностях, сколько в том, что балетмейстеры, утвердившие танец как главное выразительное средство балетного спектакля, должны были появиться позже.

Историческая роль Легата заключалась в том, что он сохранял основу основ — классический танец для тех, кто найдет ему новое применение в русле творческих идей завтрашнего дня.

По течению

Легат-балетмейстер постепенно сдавал позиции. Доклады Крупенского о нем все более сердили Теляковского. 27 октября 1909 года, то есть за месяц до премьеры «Талисмана», директор театров писал: «Крупенский начинает мало-помалу убеждаться, насколько Легат и Сергеев вообще разболтались. Легат назначает репетиции. Сам на них опаздывает или, явившись поздно, объявляет, что сегодня репетиции не будет. Все это очень восстанавливает против него артистов, которые видят в этом, конечно, полный произвол».

Артистов раздражали не произвол, а инертность и равнодушие. Фокин же, требовательный, иногда деспотичный, был любимцем труппы. Фокину прощали многое за творческое горение, за дерзкость вымысла, за новизну открытий. Он имел право громко и обидно придираться, если «пленницы» в «Половецких плясках» чуть нарушали интервалы в змеящейся линии выхода, если «половцы» не перекидывали их на плечо в согласном броске. Он имел право десятки раз повторять на репетициях «Карнавала» простую, казалось бы, позу кавалера, который вдруг застыл, приподняв над головой цилиндр и прижав к губам руку дамы в черной полумаске. Он бывал всерьез зол, когда потным от усердия танцовщикам не удавалось схватить манеру той или иной эпохи, аромат ее стиля, без которого действительно пропадает половина очарования фокинских спектаклей. Кордебалет охотно учился ходить и бегать обыкновенно, а не по правилам, внушенным с детства на уроках классического танца. В «Египетских ночах» послушно ступали носками и коленями вперед, вопреки привитой в школе выворотности.

---

[1] Трагос. Прощальный бенефис О. И. Преображенской. «Талисман». «Обозрение театров», 1909, № 921, 1 декабря, стр 9.

На репетициях Легата кордебалет отрабатывал давно знакомое. В ballabile из «Талисмана» было решительно безразлично, делать ли balancé по кругу или двигаясь на рампу рядами. Исполнители могли опуститься на колено так, чтобы образовалась диагональ, на фоне которой солистка проделает цепь движений, но могли стоя охватить танцовщицу полукругом, с тем чтобы ее движения несколько изменили рисунок. Равнодушие балетмейстера было вынужденной реакцией на равнодушие исполнителей.

Метод работы Легата с исполнителями противостоял требованиям Фокина. «Я открыл в себе интуитивную способность проникаться индивидуальностью танцовщиков,— вспоминал Легат начало пути.— Я видел разницу в их способностях. Я точно представлял, в каких позах, движениях, группах и комбинациях можно показать каждого наилучшим образом, опираясь на его личные особенности. Я стремился осветить и подчеркнуть достоинства, затушевать недостатки». И, уже спокойно оглядываясь на прошлое, Легат заключал: «В этом и состоял секрет моего успеха как балетмейстера. Я никогда не был иконокластом или поборником новых форм. Я просто был искателем прекрасного в индивидуальном».[1]

Но интерес постановщика к индивидуальности актера претил направлению, захватившему театр тех лет. В этом смысле неверны позднейшие ссылки Фокина на его близость к театру Станиславского. Разумеется, не был близок к нему и Легат, объявивший себя всего лишь слугой актера, притом слугой непризнанным. Но он и не посягал на близость к великим мастерам драматической режиссуры.

Актеры балетной труппы Мариинского театра всегда чутко реагировали на требования времени. В ту пору, когда самобытнейшие актеры драмы охотно шли на выучку к Станиславскому или Мейерхольду, подчиняя свои индивидуальности воле режиссера, естественным было и в балете появление балетмейстера-режиссера и интерес труппы к нему.

Последние годы в Мариинском театре

После «Талисмана» круг приверженцев Легата совсем поредел. Любые его попытки сочинить что-нибудь новое вызывали иронические упоминания о нафталине и были в самом деле старомодны. 12 декабря 1909 года, вскоре после премьеры «Талисмана», «Петербургская газета» оповестила, что для предстоящего бенефиса кордебалета «составлен очень разнообразный дивертисмент». В него вошли

---

[1] Nicolas Legat The Story of the Russian School, p. 46—47.

«новый (?) испанский танец «Вилано» из «Зорайи»; гопак из «Черевичек», в котором выделяются танцовщики Розай и Орлов; песня, написанная Шеффером на мотив «Восемь девок, один я», под аккомпанемент балалайки и при участии г-жи Седовой и г. Стуколкина; pas de deux г-жи Трефиловой и г. Легата на музыку, написанную молодым композитором г. Асафьевым, учеником Лядова; «Papillon» в исполнении г-жи Павловой и г. Нижинского. Все эти танцы поставлены балетмейстером Н. Г. Легатом». Объявление это, сняв имена, свободно можно было выдать за анонс «Московских ведомостей» столетней давности.

12 декабря 1910 года Легат возобновил балет Шенка — Петипа «Синяя Борода» для пятидесятилетнего юбилея Гердта, с Изорой — Кшесинской. Рецензенты вежливо хвалили постановщика за «вкус, интересные группы и отдельные танцы». То была последняя большая работа Легата в Мариинском театре.

В 1911 году он ставил только пляску персидок в опере Мусоргского «Хованщина». Музыкальный критик В. К. Фролов, писавший под псевдонимом Ладов, замечал: «Красиво поставлены г. Легатом «Танцы персидок», почему-то, однако, не имевшие должного успеха».[1] Но и самый бурный успех пляски персидок не мог бы ничего изменить. Справедливо писал «Петербургский листок» 24 ноября 1911 года: «В Мариинском театре всего лишь один балетмейстер, М. М. Фокин, так как Н. Г. Легат последнее время совершенно отстранился от дел, не сочувствуя различным балетным новшествам, усиленно вводимым в последние годы».

Желанный когда-то пост главного балетмейстера теперь тяготил Легата. «По поводу сегодняшнего бенефиса мы беседовали с балетмейстером Н. Г. Легатом, главнокомандующим петербургского балета»,— сообщил репортер перед очередным бенефисом кордебалета.

— Действительно ли кордебалет, благодаря Фокину, стал играть более видную роль в балетах, чем прежде? — вел репортер расспросы, звучавшие для Легата почти оскорбительно.

Но Легат спокойно отвечал:

— Да, у Фокина балеты основаны более на массах, а у меня работают и массы и солисты.[2]

Мало-помалу роли Легата и Фокина менялись. Первый переходил из Мариинского театра на частные сцены, тогда как второй занимал все более видное положение в театре. Собственно, Легат

---

[1] В. Л[адов] [В. К. Фролов]. «Хованщина» на сцене Мариинского театра. «Петербургский листок», 1911, № 307, 8 ноября, стр. 5

[2] Р[озенберг]. Праздник Терпсихоры. «Петербургская газета», 1911, № 340, 11 декабря, стр. 14

ждал лишь двадцатипятилетнего юбилея. Юбилей состоялся 9 февраля 1914 года. Легат получил звание заслуженного артиста императорских театров, но контракт с ним не был возобновлен. И главным образом в пику оставшемуся Фокину поминался теперь в статьях критиков-академистов «Н. Г. Легат, с таким легкомыслием отвергнутый нашей дирекцией и унесший за рубеж громадные знания и опыт, благородный дар балетмейстера и такие секреты мастерства, которыми на русской балетной сцене владел он один».[1] Впрочем, за рубеж Легат пока что не спешил.

Ранние балеты Асафьева

Он занялся практикой частных постановок. Почти вся она была связана с началом композиторского творчества Б. В. Асафьева. Уже в декабре Легат показал в концерте номера на музыку Асафьева. «Бабочка» (исполняли ее Павлова и Нижинский) стала заготовкой к одноактному балету «Белая лилия» («Грезы поэта»). 22 декабря 1909 года «Петербургская газета» сообщала: «Вчера в кругу театралов и артистов молодым композитором г. Асафьевым были исполнены отдельные нумера из балета «Грезы поэта»... Если балет, как это предполагается, удостоится постановки на императорской сцене, то центральная роль Золотой бабочки может украсить репертуар каждой балерины». Но уже 30 декабря появилась другая заметка: «Недавно промелькнуло известие о том, что композитор г. Асафьев и либреттист, скрывший свое имя под псевдонимом Соборянина,[2] сочиняют балет «Грезы поэта». Оказывается, что балет этот уже вполне закончен. По отзывам лиц, компетентных в балетном деле, красивая музыка и поэтический оригинальный сюжет заслуживают полного одобрения. К новому балету с интересом отнеслись гг. Легат и Нижинский, для которого в «Грезах поэта» есть красивая роль, но сейчас вопрос о постановке балета почему-то заглох. Жаль, балетный наш репертуар ждет некоторого обновления».

Дирекция не поставила «Белой лилии». Но Легат продолжал сотрудничать с Асафьевым, который с 1910 года работал пианистом-репетитором балетной труппы Мариинского театра, а также заведовал музыкальной библиотекой при императорских театрах.[3] В 1909—1911 годах Легат поставил ряд номеров на музыку Асафьева: pas de deux для В. А. Трефиловой и себя, русскую пляску для М. Н. Кузнецовой, партнером которой выступил сам, и испанский танец для нее же. 5 марта 1912 года в Театре

---

[1] Андрей Левинсон «Арлекинада». «Речь», 1914, № 333, 9 декабря, стр 5.

[2] Драматург Н. М. Леонтьев

[3] ЦГИА, ф 4971, оп. 13, д 39.

миниатюр на Троицкой улице состоялась премьера одноактного балета-пантомимы «Шкура Леопарда, или Лукавая Флорента». Сюжет принадлежал Чуж-Чуженину (Н. И. Фалееву), музыка Асафьеву,[1] постановка Легату. В роли Флоренты выступила жена Легата — А. С. Чумакова. То была дань времени, когда жанр пантомимы заполнил самые различные сцены.

На сцене Народного дома

Покинув академический театр, Легат поставил «Белую лилию» Асафьева на сцене Народного дома. Спектакль состоялся 11 декабря 1915 года. Открывал его одноактный же балет «Роза Маргитты» на музыку И. И. Армсгеймера, также поставленный Легатом, а заканчивал — дивертисмент. Дирижировал молодой С. А. Самосуд.

Действие «Розы Маргитты» происходило на ярмарке в Александрии. Танцовщица цирка Маргитта (эту роль исполняла ученица и вторая жена Легата — Н. А. Николаева) бросала розу в клетку льва, предлагая достать ее возлюбленному клоуну (Легату) и матросу (А. Ф. Бекефи). Победителем оказывался матрос.

Сюжет «Белой лилии» был еще того неприхотливей и старомодней. Золотая бабочка (Преображенская) влюблялась в Мотылька (Легат). Мотылек любил Лилию (Николаева), тогда как Ирис (Бекефи) был очарован Золотой бабочкой. Музыка, сочиненная Асафьевым в модном импрессионистском духе, была бледным подражанием Дебюсси.

Второстепенные роли и массовые танцы в обоих балетах исполняли ученики частной Школы балетного искусства, основанной любительницей В. Д. Москалевой, где Легат и Преображенская вели балетные классы. Сама Москалева выступила в восточном танце среди других номеров дивертисмента.

Рецензент, похвалив Преображенскую, Легата и Бекефи, отметил: «Г-жа Николаева производит впечатление очень смелой танцовщицы, основательно развившей технику. Говорят, что она достигла успехов в танцах в несколько лет, не проходя театрального училища с детства. Это, конечно, дается немногим и указывает на призвание и способности артистки. Она легко побеждает сложные задачи и показала основательную законченность в исполнении».[2]

---

[1] За год до того, в феврале 1911 г., на благотворительном спектакле в зале Павловой был показан трехактный балет Асафьева «Дар феи» в постановке артиста балета И. Н. Кусова. Роли исполнялись любителями

[2] Театральное эхо «Петроградская газета», 1915, № 341, 12 декабря, стр 4.

Другие учились еще так немного, что балетмейстеру, привыкшему мыслить хотя и готовыми, но все же сложными комбинациями, было трудно распоряжаться ими. Рецензент «Петроградского листка» находил, что «слишком уж банальны движения ансамбля, который к тому же сплошь и рядом шел вразрез с музыкой», и заключал: «Балетмейстер особого полета фантазии не обнаружил».[1] Более опытный рецензент «Петроградской газеты» отнесся к спектаклю снисходительнее: «Кордебалет учащихся школы указывает на серьезную работу преподавателей, на их большой труд, потому что создать из школьного материала недурно движущуюся массу, дисциплинировать ее нелегко». Благожелательно отнесся к первому опыту частной школы и Плещеев. «Со временем из этой массы выработается кордебалет, какой нужен для балетмейстера»,— писал он.[2]

Надежды не сбылись. Через год Легат поставил в Народном доме «летающий балет» под названием «Волшебный сон принца» на музыку Н. А. Соколова, профессора Петроградской консерватории. Спектакль был по сути дела цирковой феерией. Принцу, заснувшему в саду, снились летающие феи. Танцевала одна Николаева, да и то наполовину в воздухе. Блоки, прикрепленные между лопатками, поднимали танцовщиц в театральное поднебесье. Это был не единственный трюк. К правой руке каждой прикреплялись электрические батарейки, и на летающих феях время от времени загорались лампочки. Вся затея имела дешевый успех; было очевидно, что Легат не справился с созданием частной балетной труппы.

Правда, ничего не мог поделать тут и Фокин, когда дирекция Народного дома пригласила его для постановки «Сильвии» Делиба. Год спустя об этом рассказывал Левинсон: «М. М. Фокин намеревался поставить балет для «Петроградского частного балета» на сцене Народного дома. Спектакль репетировался с ученицами балетных школ, но не состоялся».[3]

Так или иначе, Легат ушел и из Народного дома. Неудача его была закономерна. Опытность Легата, его высокие требования не годились для работы с любителями. Он был профессионал до мозга костей и в преподавании не умел идти на компромиссы, как Фокин в хореографии.

---

[1] С. Р[огов]. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1915, № 341, 12 декабря, стр 4.

[2] А. Плещеев. Частный балет. «Новое время», 1915, № 14283, 13 декабря, стр. 7.

[3] А. Я. Л[евинсон] Из балетного дневника. Приключения «Сильвии» «Искусство», 1916, № 1, стр. 16.

Школа Легата

Преемник традиций Иогансона, которые уходили корнями в XVIII век, знаток балетного катехизиса, где французские термины уснащали свод правил русской школы, Легат занимает почетное место в истории русской балетной педагогики. Вот он, в светлой куртке и чулках выше колен, сидит на стуле, спиной к зеркалу большого танцевального зала. Он «ухитряется в одно и то же время аккомпанировать на скрипке и делать движения ногами, показывая, как нужно танцевать». Таким застал Легата на уроке репортер «Петербургской газеты» в 1902 году. «Все время, что танцующие вертятся то в той, то в другой позе, они не сводят глаз со своего преподавателя».[1]

Среди учеников находились тогда Леонтьев и Больм, окончившие школу следующей весной. «Воспитанник Леонтьев усвоил себе манеру своего учителя Н. Легата,— писал после выпускного спектакля Светлов.— Он ловкий и сильный кавалер, прекрасный танцовщик как с технической, так и с пластической стороны; да и все остальные воспитанники, вышедшие из школы талантливых танцовщиков и учителей братьев Легат, заслуживают полной похвалы уменьем держаться на сцене, ловкостью и красотою движений, технической разработкой танца».[2]

Учился в классе Легата и наш современник Ф. В. Лопухов. Первый советский балетмейстер, хореограф-новатор, он перенял от Легата блистательное знание классической школы танца. Его отзыв о Легате-учителе в главных чертах совпадает с размышлениями самого Легата о путях балетмейстера. «Он интуитивно понимал, что нужно для каждого учащегося в классе,— свидетельствует Лопухов.— Он задавал одно и то же движение, но каждому делал поправки, исходя из его данных. Индивидуальный подход к учащимся — вот главное преимущество педагога Легата перед другими. Кроме того, он путем соответствующих упражнений старался укрепить и развить в каждом ученике слабую сторону его мускулатуры. Он умел понять и видеть, что у занимающегося в его классе есть и что ему надо дать для совершенства. Чего другие достигали как педагоги в год, он делал в месяц. Он умел одним жестом показать, что вам нужно делать. Он как будто совсем не думал о том, что развивает мышцы, но от его замечаний, если им усердно следовали, развивалась именно та мышца, которая

---

[1] Spectator [Ф. Ф. Трозинер]. По Петербургу Балетная школа при императорских театрах. «Петербургская газета», 1902, № 304, 5 ноября, стр. 3—4.

[2] В Светлов. Балет «Биржевые ведомости», 1903, № 139, 18 марта, стр. 3.

нужна данному актеру, которая до сих пор была у него слабой и мешала делать ему необходимое движение совершенным».[1]

Качества эти не могли исчерпывать задач балетмейстера, но они были бесценны для учителя. С 1 сентября 1904 года в класс усовершенствования танцовщиц, который до 1902 года вел Х. П. Иогансон, был «для пользы дела, на место г-жи Соколовой, назначен с вышеуказанным содержанием (1500 рублей в год.— *В. К.*) артист балетной труппы Н. Легат 1-й».[2] Класс Легата в школе был передан М. К. Обухову.

Следуя примеру Иогансона, Легат приходил на занятия до начала и, собственноручно полив из лейки пол, ждал учениц и учеников. Он аккомпанировал уроку на скрипке Иогансона, подаренной ему старшей дочерью покойного мастера. В числе учеников Легата были Кшесинская, Трефилова, Карсавина, Ваганова, Седова, Фокин, Нижинский, Больм.

С 1 сентября 1909 года по почину Легата для балетной труппы был учрежден «класс поддержки».[3] Это событие прошло почти незамеченным. Лишь репортер жадной до балетных новостей «Петербургской газеты» задал Легату вопрос: «Класс поддержки балерин находится в ваших руках?» Легат отвечал: «Да, я готовлю кавалеров для балерин».[4]

Анализ и систематизация приемов дуэтного танца были не менее важны, чем такая же работа, ранее проделанная Ширяевым в области характерного танца. Легат, как и Ширяев, был представителем старой школы. Как и Ширяев, он привел в систему накопленное предшественниками и подвел итоги. Это было важно в пору отрицания старых форм, когда Фокин упоенно стремился доказать всем и каждому, насколько дик пируэт на финальное тремоло оркестра и как нелепа обязанность танцовщика подтолкнуть и повернуть в эту минуту партнершу.

Отрицаемое новой сценической практикой закреплялось в классе и таким образом сохранялось для будущего, когда, в свою очередь, подверглись переоценке радикальные новшества Фокина. Нововведенные дисциплины помогали отбирать и формировать основные приемы, ранее существовавшие априорно. За неимением

---

[1] Цит. по кн: М Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. 1, стр. 318. Ср.: Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 81—83.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп 5, д. 1788, л 61.

[3] ЦГИА, ф 497, оп. 5, д. 1788, л. 93

[4] Театрал Что нравится публике в балете? (У балетмейстера Мариинского театра Н. Г. Легата). «Петербургская газета», 1909, № 289, 21 октября, стр. 5.

иной фиксации, они сохраняли исторически откристаллизовавшиеся формы балетного танца. Кстати сказать, класс поддержки, основанный на опыте прошлого, был утвержден одновременно с другим новым классом, насущно важным для нового направления в балете. То был класс мимики для актеров балетной труппы, порученный Гердту.

Заслуг Легата не оценили. Еще весной 1909 года он отважился на открытый конфликт с Теляковским. Молча признав себя несостоятельным в постановочном творчестве, он выступил в защиту традиций школьного обучения от разрушительных экспериментов Фокина. 24 марта директор театров записал в дневнике: «В воскресенье (22 марта.— *В. К.*) на балетном экзаменационном спектакле не были Дриго, Легат, Сергеев, Малько. Из конторы я послал запрос каждому из них, чтобы объяснили причину своей неявки. Сергеев письменно заявил, что он был на генеральной репетиции и, видя постановку Фокина «Времена года», пришел в негодование от постановки, ибо вместо танца увидел лишь беготню и валянье на сцене. Считая это падением балета и школы,— отсутствие танца,— он не счел нужным прийти на экзамен. Легат ответил, что он присоединяется к мнению Сергеева и не пришел по той же причине». Осуждая Легата и Сергеева, Теляковский приходил к выводу, что «они боятся Фокина». Между тем Легата раздражало пренебрежение Фокина-преподавателя к чистоте классической школы.

Поддерживая Фокина-хореографа, Теляковский стоял на прогрессивных позициях. Он понимал, что эпоха Петипа кончилась и невозможно творчески развивать ее эстетические принципы. Пример тому давали мертворожденные постановки Легата. Главной заботой Теляковского была способность балетного театра идти в ногу со временем. Но Теляковский недооценивал задачи балетного воспитания, не знал просто, что школа, отставая от театра в поисках нового, обязана быть дальновидной. Традиция, еще недавно утверждавшая себя на сцене, может уйти в песок, словно бы иссякнуть под напором других возникших течений. Школа должна сберечь незамутненным родник, предвидя то время, когда классический танец возникнет в другом качестве, быть может поглотив встречные течения, но и получив от них новую силу.

Диалектика процесса понятна издали. В разгар борьбы можно отстаивать либо одно, либо другое. И если Теляковский был по-своему прав, защищая Фокина, то для Легата, Гердта, Кшесинской естественно было сражаться за незыблемость академических правил в школе.

История разрешила этот спор, обманув ожидания всех его участников.

Теляковский, поверив в талант Фокина еще накануне «русских сезонов», открыл доступ его спектаклям на сцену Мариинского театра. Громадный механизм императорского балета сначала со скрипом поддался необычной пробе. Затем новое привилось, вошло в распорядок жизни. Время отсеяло второстепенное, сохранив от театра Фокина лишь подлинные ценности. Надежной проверкой стали критерии зрителя, пришедшего в театр с революцией. Для него наследием были и академичные постановки Петипа, и стилизации Фокина. Часто то, что представлялось передовым публике 1910-х годов, выглядело для этого зрителя более устарелым, чем созданное в золотой век русского балета.

Легат и Гердт, отказавшись после 1909 года от активной борьбы, сдавали позиции одну за другой. Они дослуживали в театре, не работали в школе. Но школа не подлежала и ведению Фокина, да, впрочем, и не слишком интересовала его. В 1912 году «Петербургская газета» жаловалась: «Дирекция разогнала всех казенных преподавателей, и теперь в школе остались только г-жи Куличевская, Рыхлякова, Жукова, гг. Обухов, Андрианов и Леонтьев»,— и возмущалась, что там «нет ни Легата, ни Фокина, ни Ширяева».[1] Но названные газетой преподавательницы принадлежали еще к долегатовской поре и сторонились новшеств. На их уроках царила добрая старая манера «благородного танца», дистиллированный стиль, свободный от стилизаторских изысков. То же относилось к преподавателям — последователям Легата и Гердта: и для них традиция экзерсиса оставалась основой.

Новая, послереволюционная школа опять-таки отобрала то, что было исторически необходимо для ее развития. У начала советской балетной подготовки стоят ученица Легата А. Я. Ваганова и дочь П. А. Гердта Е. П. Гердт, ученики Легата и его учеников В. И. Пономарев и Б. В. Шавров. Они пошли дальше своих учителей, побуждаемые зовом времени. Движение вперед было неизбежно, что доказала вся их деятельность. По-своему эту неизбежность доказывала и судьба Легата.

После Октября

Пути Легата и его русских учеников разошлись вскоре после революции. В начале 1920-х годов он уехал в Москву. Но там борьба между «академистами» и «новаторами» имела свои формы, и сторонники классической традиции московского балета не нашли общего языка с представителями петербургской школы. «Возро-

---

[1] Балетные выводки. «Петербургская газета», 1912, № 42, 13 февраля, стр. 4.

дили ли Вы пришедшее в упадок Московское театральное училище?.. Какие результаты Вашего творчества как балетмейстера Большого московского театра?» — спрашивал вернувшегося из Москвы Легата его ученик Леонтьев.[1] Пробуя оправдаться, Легат ответил вопросом: «Спрошу со своей стороны, положа руку на сердце, что можно сделать в такой крохотный срок, будучи при этом не главным руководителем школы, а не более как маленьким винтиком в большой расстроенной машине?!»[2]

Полемика Легата и Леонтьева возникла после резкой статьи Легата о работе петроградской балетной школы. Статья была откликом на интервью управляющего академическими театрами И. В. Экскузовича.

Экскузович высказал добрые слова о балетном училище, которое героически продержалось в годы гражданской войны и разрухи и начинало налаживать нормальную жизнь. Он считал, что деятельность училища «стоит на должной высоте», «исключительно благотворна и успешна». Легат упрекнул «заинтересованного администратора» в неоправданном, на его взгляд, оптимизме. «Балетное училище стоит в настоящее время отнюдь не на должной высоте,— заявил он.— Педагоги его, особенно педагоги по отделу классического танца, сами не достигли в своих познаниях той высоты, с какой можно предлагать свою науку учащемуся юношеству». Утверждая, что таланты исполнителя и педагога не всегда совпадают, что можно быть хорошим танцовщиком и плохим учителем и наоборот, Легат подвел итог: «Кроме знания дела необходим еще талант педагогического внушения, талант внедрения в учащихся духа и музыки классического танца. Но смею уверить почтенного И. В. Экскузовича, что таких педагогов, педагогов высокой научной квалификации, у него в училище не имеется».[3]

Последнее было и верно и неверно. Преподаватели классического танца опытом пока действительно не обладали и, обучая молодежь, многому учились сами. Один В. И. Пономарев учил старших мальчиков с 1913 года. М. Ф. Романова преподавала с 1917 года, Е. П. Снеткова — с 1920, А. Я. Ваганова — с 1921. Но все они отлично знали классическую школу танца и с высокой ответственностью набирали ту самую «научную квалификацию», об отсутствии которой скорбел Легат. Кстати, за два года до того он отказался преподавать в училище, ибо претендовал на руково-

[1] Л. Леонтьев. Письмо в редакцию на имя Н. Г. Легата. «Жизнь искусства», 1922, № 27, 11 июля, стр. 4.

[2] Ответ Н. Г. Легата. «Жизнь искусства», 1922, № 27, 11 июля, стр. 4.

[3] Н. Легат. Балетное училище при Академическом театре. «Жизнь искусства», 1922, № 25, 27 июня, стр. 1.

дящий пост. Между тем уже весной 1921 года ученица Легата Ваганова показала свой первый выпуск.

Легат не дождался этого события. В пору полемики с бывшими учениками он работал в школе русского балета А. Л. Волынского. Давал частные уроки актерам. Гастролировал на столичной и провинциальной эстраде.

Легат покинул родину осенью 1922 года, хотя в августе его избрали членом высшего хореографического совета при бывшем Мариинском театре.

В 1923 году он открыл в Лондоне студию, а в 1925 году занял в труппе Дягилева пост преподавателя, только что оставленный Энрико Чекетти. Однако во время летнего сезона 1926 года в Монте-Карло Легат поссорился с Дягилевым и ушел от него.

У Легата не было опыта Чекетти, перевидавшего за годы странствий, до приезда в Россию, самых разных учеников. Насаждать «дух и музыку классического танца» он мог, работая лишь с настоящими профессионалами. Но кроме того, принципы школы Легата не годились для Дягилева и в самой основе, ибо понятия Легата о «духе и музыке классического танца» расходились с понятиями Дягилева.

При всех различиях в эстетике русского балета XIX и XX веков, это искусство до настоящих дней осталось верно принципу действенной театральности. Идеальное следование этому принципу предполагает сплав изобразительной пантомимы и танца, подчиненного законам музыкальной выразительности. Воспитание актера-танцовщика опирается на требование, близкое методу Легата: при высокой технике развитие индивидуальных качеств учащихся.

Словно дорисовывая портрет мастера, данный Лопуховым, Шавров рассказывает:

«Когда Легат приходил на урок, он сразу располагал учеников к занятиям всем своим существом, улыбкой, шуткой. Легат не усугублял напряжения, не подчеркивал трудностей, а, наоборот, создавал настроение легкости. Начиналась самая настоящая физическая работа, но с освобожденными нервами. Для Легата-учителя много значило психологическое воздействие на ученика, помощь ему, моральная поддержка... При том, что Легат сам аккомпанировал ученикам на скрипке или на рояле, он отчетливо видел учеников и всегда правильно подмечал недостатки танцовщика. Подчас он исправлял эти недостатки не прямо, а через подсказ и непременно с учетом индивидуальности».[1]

---

[1] Из беседы с Б. В. Шавровым 20 мая 1964 г.

Индивидуальность танцовщика и индивидуальный подход педагога к ученику не интересовали Баланчина, начинавшего у Дягилева свой путь хореографа как раз в 1925—1926 годах. «Дух и музыка классического танца» в его творчестве принадлежали ему одному, танцовщики служили инструментами, при помощи которых он воплощал в танце свои мысли, раскрывал свое понимание музыки. Это и было главным поводом к ссоре Дягилева с Легатом. Дягилев только что «открыл» Баланчина, не напрасно доверяя своему умению безошибочно угадывать индивидуальности. В данной ситуации художественный метод Легата не устраивал Дягилева прежде всего как старомодный.

Закономерно было и для Легата его возвращение в Англию. Традиции английского театра, где издавна процветал жанр пантомимы, обусловили близость только что народившегося балета Англии к художественным традициям русского балета. Студия Легата завоевала добрую репутацию. Впрочем, занимались в ней не только англичане. Как было отмечено в одном из английских некрологов Легата,[1] эта студия стала «академическим центром русского балетного мира» за границей, и знаменитые танцовщики разных стран приезжали туда заниматься. После смерти Легата эту, поныне существующую, студию возглавила его вдова Н. А. Николаева-Легат.

В советском балете наследие Легата-педагога входит в богатый комплекс традиций. Школа Легата — важное соединительное звено от эпохи Иогансона к эпохе Вагановой.

---

[1] The Life Story of a Great Artist. "The Dancing Times", 1937, February, p. 24.

«Предлагаю конторе танцовщика I разряда императорских с. петербургских театров Александра *Горского* назначить, с 1 сего января, режиссером балетной труппы императорских московских театров с возложением на него обязанности балетмейстера, с содержанием по 3000 р. в год.

В должности директора императорских театров
кн. С. Волконский

Января 12 дня 1901 г.

Читал — *А. Горский*»[1]

Документ этот открыл новую эпоху в истории московского балета. Деятельность Горского в Большом театре продолжалась четверть века: ее начало связано с последними рубежами императорского балета, конец — с первыми шагами советской хореографии.

Александр Алексеевич Горский родился 6 августа 1871 года в пригороде Петербурга, недалеко от Стрельны. Отец, скромный бухгалтер, хотел определить сына в коммерческое училище. В балетную школу мальчик попал случайно. Было ему тогда девять лет.

Первым учителем Горского оказался блестящий классический танцовщик ~~П. К.~~ Карсавин, а в старших классах им руководил ~~М. И. Петипа,~~ находившийся тогда в зените славы. Горский учился охотно и был на хорошем счету. Как пишет историк балета Ю. А. Бахрушин, в конце первого года ученик Горский был «за отличные успехи и прилежание переведен из своекоштных в казенные, то есть был освобожден от оплаты за учение».[2]

В Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина хранится неопубликованная анонимная биография Горского. Там говорится, что школьный однокашник Горского, танцовщик Булгаков, характеризовал его как «юношу с большим природным талантом; культурного, весьма любознательного, хорошего товарища, с мягким, скорее женственным характером, мечтательным, поэтичным, с богатым воображением, склонным к фантастике, уступчивым, спокойным, правда, легко поддающимся разным влияниям, но вполне благородного, честного человека по своим взглядам и устремлениям, не идущим на компромиссы. При всей мягкости своей натуры, он мог быть непреклонно стоек в вопросах искусства».[3] Сказанное во многом соответствовало действитель-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 932, л. 1.

[2] Юр Бахрушин. Александр Алексеевич Горский. 1871 -1924 М — Л, «Искусство», 1946, стр. 7.

[3] ГЦТМ, ед хр 121718, стр. 6—7.

ности. Как бы подтверждая слова друга, Горский писал 15 апреля 1915 года танцовщице Большого театра В. Н. Светинской: «Во все свои танцы я отдавал частицу себя, в них жил я, свои воздушные замки претворяя в явь».[1] Натура художника-мечтателя, художника-«идеалиста» высказалась в экзальтированном признании.

Танцовщик Мариинского театра

Горский окончил училище весной 1889 года и был определен в Мариинский театр. Как все кордебалетные танцовщики, он участвовал и в классических, и в характерных ансамблях. Выступать приходилось почти каждый день — в балетах и операх. Горский был одним из пастушков в пасторали «Пиковой дамы» Чайковского, конькобежцем в «Пророке» Мейербера, сатиром в «Тангейзере» Вагнера. Он танцевал в лезгинке «Руслана и Людмилы», в обертасе «Мефистофеля» Бойто, в танце роз и бабочек из «Дон Жуана» Моцарта. Такая работа приносила мало творческой радости. Но она знакомила с практикой разных балетмейстеров, укрепляла память, воспитывала навыки пластической выразительности.

Некрасивый, но стройный, ловкий танцовщик относился к делу добросовестно. Даже проступки (а их было немного) он совершал скорее из интереса к своим обязанностям, чем по небрежности. 3 марта 1891 года режиссер балетной труппы В. И. Лангаммер подал рапорт о том, что «в спектакле 2 марта артист Александр *Горский*, участвуя в галопе дивертисмента, изменил (исказил) выданный ему костюм».[2] Вольнодумец подвергся штрафу.

После трех лет службы Горского перевели в корифеи второго разряда, еще через два года — в корифеи первого разряда. В 1895 году он числился танцовщиком второго разряда.

В его весьма разнообразный репертуар входили многие характерные танцы. В «Фиаметте» он исполнял партию цыгана, в балете «Млада» — гопак и коло. Одной из первых его ролей был военачальник Ка-ке-ки-го в балете Врангеля — Льва Иванова «Дочь микадо».

Мало-помалу Горский выдвигался и на положение классического танцовщика. «На нашей балетной сцене как будто повторяется тот факт, который имел место в начале нынешнего столетия: появляются превосходные танцовщики,— отмечал Безобразов.— Так и в «Лебедином озере» обратил на себя внимание полетами и пируэтами г. Горский, танцевавший в pas d'action

---

[1] ГЦТМ, ед хр 123938/28

[2] ЦГИА, ф. 497, оп 5, д 814, л 14

с балериной».[1] Речь шла о pas d'action на балу второго акта, впоследствии замененном pas de deux Одиллии и Зигфрида.

На премьере «Раймонды» (1898) Горский исполнил сарацинский танец с ведущей характерной танцовщицей М. С. Скорсюк и партию одного из четырех кавалеров-солистов в классическом grand pas hongroise.

В 1899 году Безобразов писал об очередном представлении «Жизели»: «В первом акте недурной успех выпал на долю г-жи Рыхляковой и г. Горского, танцевавших pas de deux. Они танцевали классично, легко, и танцы их были по достоинству оценены любителями классической хореографии. Г. Горский в этом па образцово делал трудные двойные туры, приближаясь по исполнению их к тому, как в свое время делал это г. Чекетти».[2]

Владея техникой классического танца, Горский все же понимал, что не годится в герои-любовники. Поэтому он тяготел больше к партиям, где классический танец окрашивали элементы характерности, иногда гротеска. С успехом исполнял серенаду в «Арлекинаде», партии сатира во «Временах года» и Арлекина в «Испытании Дамиса» — балетах, поставленных Петипа в 1900 году. Тогда же он получил партию Аквилона в балете Дриго «Пробуждение Флоры», поставленном Петипа и Ивановым еще в 1894 году. Там классический танец был окрашен героикой. К лучшим ролям Горского относились Арлекин в первом акте «Щелкунчика» и китайский танец в последнем акте этого балета. «Горский, сухощавый и легкий, с острыми движениями, хорошо танцевал китайца в «Щелкунчике», четко делая заноски в сторону»,— вспоминал танцовщик А. Н. Маслов.[3] Бахрушин передает рассказ младшей сестры хореографа В. А. Горской, служившей в кордебалете Мариинского театра: «Однажды на репетиции балета-феерии «Волшебные пилюли», где Горский исполнял танец «Домино», почтенный старик М. И. Петипа, до конца дней бывший не в ладах с русским языком, закричал по адресу ее брата: «Прелесс!»[4]

Возможно, Горский достиг бы положения ведущего танцовщика, если б его работа в петербургской труппе продлилась еще некоторое время. Во всяком случае, за десять лет службы он обогнал многих своих товарищей. Но с переездом в Москву он

---

[1] Б[езобразов]. Балет «Петербургская газета», 1895, № 312, 13 ноября, стр 3

[2] Н. Б[езобразов] Театральное эхо «Петербургская газета», 1899, № 265, 27 сентября, стр. 3

[3] Из беседы с А Н Масловым 3 января 1961 г.

[4] Юр Бахрушин Александр Алексеевич Горский, стр. 9

отказался от исполнительства; его немногочисленные выступления на сцене Большого театра в 1901 году бывали вызваны необходимостью.[1] «Роль дурачка Никеза в балете «Тщетная предосторожность» экспромтом исполнил очень недурно г. Горский»,— отметили 23 апреля «Московские ведомости», а два дня спустя, 25 апреля, Горский играл роль Сеида-паши в возобновленном И. Н. Хлюстиным «Корсаре».

Исполнительство с самого начала не поглощало всех интересов Горского. Почти сразу он стал преподавать в балетной школе, где считался помощником П. А. Гердта. Тогда же он начал усердно заниматься записью танцев по системе В. И. Степанова.

Если в театре Горский послушно выполнял задания балетмейстеров и репетиторов, ничем не выдавая своей тяги к самостоятельному творчеству, то в училище дело обстояло иначе.

Карсавина посвятила Горскому несколько интересных строк в своих мемуарах:

«Я занималась в среднем классе Горского. Мой учитель был молод и мыслил современно. Владевший им дух оппозиции часто заставлял его атаковать перед нами недвижные каноны хореографии. Потом, работая балетмейстером в Москве, он многого добился в драматизации балета. Нас покоряло его пылкое желание исследовать еще неизвестные возможности танца. С виду он был довольно смешон, и мы сравнивали его с гуттаперчевыми уродцами, каких продавали на базарах в вербную неделю и называли би-ба-бо. Но он обнаруживал проворство сильфа, показывая нам движения, их скрытый смысл и выразительность».[1]

Почти теми же словами характеризует Горского и Лопухов.[2]

Беспокойный дух оппозиции побуждал молодого Фокина пробовать свои силы хореографа на частных сценах. В 1890-х годах Горский, который был на девять лет старше Фокина, не мог и думать о подобных опытах; этакая крамола не приходила ему в голову. К тому же совсем нелегко было найти на деле новое в старом. Пока что академический балет, как цитадель, был надежно защищен от внешних воздействий. Его тематика, его музыка и живопись следовали раз навсегда установленным правилам, и даже Чайковский и Глазунов пришли туда не опровергать, а гениально утверждать эти правила. Иные старые правила Горский так никогда и не преодолел, иные опровергал с прямолинейным и не всегда плодотворным упорством, зря запрещая себе то, в чем был несомненно талантлив. Порой он казался нетерпимее Фокина, но

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 82

[2] См: Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 134

чаще шел на уступки, впадал в эклектику. И хотя ни один оригинальный балет Горского не сохранился в репертуаре, его деятельность оставила значительный след в истории русского балета, а его принципы отозвались в творчестве советских хореографов.

«Клоринда»

Первая проба сил балетмейстера состоялась в Петербурге 11 апреля 1899 года на сцене Михайловского театра. Горский сочинил для школьного выпускного спектакля балет-фантазию «Клоринда — царица горных фей». В тот же вечер шли «Сон Фидия» Венанси в постановке Чекетти и «Мнимые дриады» на сборную музыку Пуни в постановке Гердта. И Чекетти и Гердт показали традиционные балеты-безделушки.

Скульптору Фидию снилось, что ожили его статуи Венера, Аполлон, Фрина, три грации, музы, гении, сатиры — словом, большой отряд мифологических персонажей соревновался в адажио, вариациях, pas de deux и объединялся в заключительной коде по правилам балетов XIX века. Сюжет не представлял интереса, танец не нес действенных задач, а служил поводом для демонстрации технических навыков...

Юная баронесса и ее подруги обманывали графа, переодевшись дриадами, а их «серьезные танцы» соседствовали с пасторальными сценами пейзан: scène de coquetterie назывался номер, который исполнили дочь дворецкого — выпускная ученица Анна Павлова и молодой крестьянин — выпускник Василий Стуколкин.

«Клоринду» Горского афиша рекомендовала как «первый опыт сочинения балета и предварительного изложения его на бумаге азбукою движений, изобретенною В. И. Степановым»; сообщалось, что балет «разучен по партиям, наподобие оперных, в течение сего учебного года». «Первый опыт кабинетной работы в области хореографического искусства», — значилось и на партитуре «Клоринды», собранной Э. И. Келлером из музыки разных композиторов.[1]

Опыт остался только опытом. Горский, словно не вполне доверяя системе Степанова, тут же вел подробную литературную запись танцевального текста. Скоро практика убедила Горского, как необходимо сотрудничество хореографа с исполнителями в процессе сочинения балета, как неизбежна ориентация на данные конкретного исполнителя и опора на его встречную творческую помощь.

Интерес, вызванный опытом постановки по записи, заслонил более существенные особенности первого балета Горского.

---

[1] Музей ГАБТ. Архив А. А. Горского, II-29.

По словам Булгакова, Горский еще воспитанником школы упорно готовил свою «Клоринду». Архив, хранящийся в музее Большого театра, подтверждает это.

Келлер, флейтист Мариинского театра, впоследствии оркестровал для Фокина «Шопениану». В музыке «Клоринды» не было потуг на оригинальность. Каждый номер существовал сам по себе, музыка иллюстрировала события, но не объединяла действие.

Сюжет «Клоринды» Горский заимствовал из сказки Андерсена «Ледяница». Тирольский крестьянин Франц по настоянию невесты Иды взбирался на вершину неприступной горы, чтобы добыть орлиные перья. Царица горных фей Клоринда, прельстив смельчака, сбрасывала его в пропасть. А в это время Ида, забыв о нем, плясала на празднике с горным духом, принявшим человеческий облик. В конце балета Ида плакала на могиле Франца, горные феи поднимали снежную бурю, приносившую девушке гибель.

Архив говорит о работе, образцом которой служила практика Петипа. Здесь — списки участников (71 воспитанница и 60 воспитанников), расписание репетиций, подробный перечень костюмов и бутафории, характеристики персонажей. Например, в папке II-39 «партия горных фей, №№ 16—21» описаны «Костюмы и аксессуары: Белые тюники и корсажи, шитые маленькими серебряными звездочками. Розовые вуали шириною в 1 арш. и длиною в 4 арш., обвивают талии. Во время групп вуали снимаются с талии. Волосы распущены и перевиты белыми лентами». Затем следует «характеристика: фантастические существа, населяющие местности горные и завлекающие прохожих, в особенности охотников, на опасные места и кручи гор, подвергая их (охотников) нередко смертельной опасности».

Нетрудно уловить сходство двенадцати горных фей с вилисами «Жизели». Судя по зарисовкам, группы и танцы их строились симметрично, в правилах балетов Петипа. Так же располагались и четыре солистки — феи, окружавшие Клоринду — выпускницу Елену Макарову-Юневу.

Оглядка на Петипа сказывалась и в очередности классических и характерных танцев, и в построении ансамблей. В массовом танце детей на сельском празднике (II-37) Горский пользовался излюбленным приемом Петипа и расставил по сцене табуреты, на которые взбирались для финальной группы дети с гирляндами цветов. Другой их танец (II-33) изображал игру с самострелами: «На плечо, на колено, ставят самострел на пол, натягивают пружину, вынимают из кармана пулю и вкладывают в дуло, стреляют. Самострел вбок, на правое плечо, за талию дамы, за само-

стрел». Одним из участников этого танца был девятилетний Вацлав Нижинский.

Канонически строился танец двух бабочек — воспитанниц Тамары Карсавиной и Евгении Карлсон. Франц — Иван Иванов гонялся за порхающими бабочками: «Ему и в голову не приходит, что это посланницы Клоринды» (II-36). Столь же канонично было адажио Франца и Иды — Любови Петипа (там же). В подробно расписанной партии этого адажио встречаются круги танцовщицы, поддерживаемой партнером за талию, подъемы ее на плечо партнера. В конце адажио Франц «заходит на скалу и оттуда бросает в пропасть своего двойника манекена». Клоринда показывала Иде призрак погибшего жениха. Шло адажио Иды и Франца. Франц поднимается на люке, сходит с табурета и, протягивая руки Иде, подбегает к ней. Обводит один круг. Опускается на правое колено, опуская Иду на левое колено. В финале адажио призрак увлекает Иду «под фантастический шатер из роз. Садится на табурет, сажая Иду к себе на колени. Ида убегает к Клоринде. У Франца голова низко падает на грудь, руки, как плети, падают вниз. Сидя на табурете, опускается в люк».

Знакомы были герои, бросавшие земных невест ради волшебниц и фей. Знакомы были романтические контрасты земного и фантастического миров,— а характерные пляски крестьян привычно противопоставлялись воздушным порханиям сильфид, нереид, дриад. Знакома, наконец, была планировка танцев, ничуть не предвещавшая асимметрию, заявленную Горским через два года в «Дон Кихоте». Но в «Клоринде», сравнительно с балетами Чекетти и Гердта, была четкая, последовательно развитая сюжетная основа. Кроме того, в трафаретной схеме молодой балетмейстер усилил драматические ноты и сообщил им некоторую горечь. Действенной силой обладало только зло. Поворот замысла отдавал духом модной разочарованности.

В финале снежный вихрь рассеивал праздную толпу. Вызывала вихрь Клоринда. «Вихрю приказывает она навеять холм, прикрыть им своих жертв. Феям приказывает плясать. В снежном вихре, во мраке ночном, дикой пляской они забавляют царицу, свою повелительницу. Она же смотрит вдаль с жаждой новых жертв, отыскивая еще смельчаков, а феи все пляшут и пляшут... Конец» (II-46).

Одним из участников кордебалета чудищ, сопровождавших Клоринду, был воспитанник Федор Лопухов. Четверть века спустя он поставил балет «Ледяная дева» на музыку из произведений Грига, собранную Асафьевым. По словам Лопухова, в «Клоринде» Горский «впервые использовал мотивы сюжета «Ледяная дева», взяв

их из сказки Андерсена «Дева льдов». По форме же этот спектакль традиционен».[1] Действительно, при сходстве отдельных сюжетных ситуаций, в «Ледяной деве» Лопухова заявил себя качественно новый этап развития хореографического театра, с присущими ему поисками симфонизации танцевального действия.

«Клоринда» прошла незамеченной. Критики, пришедшие смотреть «юных звездочек» — выпускниц, на самую постановку обратили не больше внимания, чем на балеты Гердта и Чекетти. В глазах же дирекции работа Горского лишь подтвердила достоинства системы записи танца.

Подтвердила — потому что несколькими месяцами раньше Горский, пользуясь этой системой, перенес на сцену московского Большого театра «Спящую красавицу» Петипа.

Постановки по записи

Правда, и тут трудно установить, в какой мере система Степанова реально помогла постановщику. Любопытный факт записан биографом балетмейстера со слов В. А. Горской: «На первой же репетиции произошел неприятный инцидент: когда Горский хватился записи, оставленной им на столе, то она внезапно исчезла... Но он не растерялся и... сделал всю постановку «Спящей красавицы» на память, будучи к тому же весьма музыкален».[2] Современники нередко отмечали донкихотское благородство Горского. Он утаил пропажу и обратился в разгар работы с открытым письмом к труппе, превознося систему Степанова.

Репетиции начались 30 ноября 1898 года, премьера состоялась 17 января, а обращение к труппе датировано 15 декабря.

«Сегодня впервые мы репетируем весь балет «Спящая красавица»,— писал Горский,— и сегодня впервые я вижу собранными здесь всех участвующих в нем. Спешу передать вам глубокий поклон и сердечное приветствие от автора этого балета, славного художника Мариуса Ивановича Петипа, и я осмеливаюсь за него благодарить вас за то рвение, за то усердие, с которым вы при моей помощи, старались воссоздать это хореографическое произведение. Я думаю, что здесь более чем уместно вспомнить скромного труженика, нашего сотоварища, покойного артиста Владимира Ивановича Степанова, всю свою недолгую жизнь положившего на дорогое ему искусство. Благодаря его изобретению я имел возможность записать это художественное произведение и в течение 9 дней (срок более чем короткий) в 17 репетициях передать его вам».[3]

---

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр 134.
[2] ГЦТМ, ед. хр. 121718, стр. 12.
[3] ГЦТМ, ед. хр 144 444

Труппа Большого театра увлеченно работала с Горским. Знания молодого репетитора, его скромность, его интерес к молодежи привлекали многих.

Но популярность Горского на этот раз не вышла за пределы труппы. Прессу интересовали декорации А. Ф. Гельцера и сложный механизм движущейся панорамы, разработанный К. Ф. Вальцем. Газеты не упоминали ни о Петипа, ни о Горском. Только 20 января рецензент «Московских ведомостей» закончил очередную статью о спектакле словами: «Публика первых представлений, да еще по возвышенным ценам, обыкновенно отличается у нас показной сдержанностью в выражении своих чувств; однако на этот раз не было недостатка как в требованиях повторений отдельных танцев, так равно и в многочисленных вызовах г-жи Рославлевой, отдельных солистов, г. Гельцера и ставившего балет на нашей сцене петербургского артиста г. Горского».

23 января 1900 года Горский перенес на сцену Большого театра и «Раймонду» Глазунова — Петипа, показанную впервые в Мариинском театре 7 января 1898 года. «Обстановка балета вся новая,— сообщали «Русские ведомости» 8 января 1900 года,— исполнена она по рисункам, выработанным в Москве. Хореографическая часть балета переносится из Петербурга и ставится Горским под наблюдением г. Хлюстина».

Горский и на этот раз был ограничен ролью копииста. Новый танец, написанный Глазуновым для балерины А. А. Джури, ставил единственный штатный балетмейстер Большого театра И. Н. Хлюстин.

Оперативность Горского нравилась дирекции, и это, несомненно, содействовало его переводу в Большой театр. Вполне возможно, что и Петипа, довольный точностью Горского, присоединился к решению дирекции. Два года спустя старому балетмейстеру пришлось горько пожалеть об этом.

10 сентября 1900 года «Московские ведомости» сообщили, что главный режиссер балетной труппы В. Ф. Гельцер намерен ставить для своего 45-летнего юбилея «Лебединое озеро»: «Спектакль этот состоится не раньше января, когда уже окончательно г. Гельцер сдаст свои обязанности вновь назначенному режиссеру из Петербурга г. Горскому, который должен на днях приехать в Москву».

Горский назначался лишь на должность режиссера, а не балетмейстера. Ему предстояло не сочинять новые балеты, а возобновлять старые. Но «корректура» Горского оказывалась в дальнейшем столь решительной, что многое в спектаклях менялось до неузнаваемости. Так получилось с «Лебединым озером»,

поставленным Горским. Но «Лебединому озеру» предшествовала постановка другого старого балета — «Дон Кихота», где замысел Горского представил самостоятельный интерес. В работе над «Дон Кихотом» Горский «явочным порядком» стал балетмейстером Большого театра.

«Дон Кихот» в Москве

В репертуарных планах театра возобновление «Дон Кихота» значилось за Хлюстиным. «Московские ведомости» сообщали 20 сентября 1900 года: «*Дон Кихот* подвергался остракизму многих балетмейстеров, но г. Хлюстин, который ставит теперь этот балет в Москве, решил возобновить его в прежнем виде». Единственным новшеством должно было быть оформление, порученное К. Коровину, К. Вальцу и Н. Досекину. Но неделю спустя в той же газете появилась заметка, противоречившая первой: «В настоящее время усиленно репетируется в Большом театре балет *Дон Кихот.* Первый акт уже почти готов в смысле танцев и mise en scène, которая вся будет новая. Из танцев этого акта обещает быть особенно красивым танец *Эспада* на арене цирка для боя быков. Танец раньше исполнялся женским персонажем, а теперь мужским кордебалетом во главе с солистами гг. Мордкиным и Тихомировым». Далее говорилось, что спектакль «предстанет реформированным даже в отношении костюмов. Ранее в балете вообще практиковались костюмы так называемые «групповые», то есть одноцветные; теперь же для каждого исполнителя будет отдельный костюм. Групповые останутся лишь для классических танцев женского кордебалета, где главная суть в однообразии как танца, так и костюма».

Театр отступал от первоначального постановочного замысла. Не называя Горского, хроникер явно с его слов рассказывал о новшествах репетируемого балета.

А еще через неделю газета отметила, что «место балетмейстера временно займет г. Горский, впредь до возвращения заболевшего г. Хлюстина. Г. Горский уже начал руководить репетициями готовящегося к постановке балета *Дон Кихот*».

Хлюстин уехал в Крым, предполагая по возвращении ставить «Лебединое озеро». Но на пост балетмейстера он уже не вернулся. Через месяц после премьеры «Дон Кихота», состоявшейся 6 декабря 1900 года, Горскому официально передали обязанности балетмейстера. Это было равносильно творческому признанию. Правда, причина первого большого успеха — переделка старого балета — потом не раз оборачивалась помехой: перелицовка наследия заняла непомерное место в биографии хореографа. Такая практика устраивала начальство. Реставрация старых спектаклей

отнимала меньше времени, чем оригинальные постановки, и сопрягалась с меньшим риском. Но это не могло не вредить самому балетмейстеру, ибо сводило его новаторские поиски к блестящим порой открытиям внутри давно открытого, даже отжившего, и понуждало к компромиссам там, где он мог быть вполне самобытным.

Показателен «Дон Кихот», оставшийся одной из лучших работ Горского: этот первый опыт пережил другие его работы, но уступок старому содержал немало.

Балет назывался теперь «Дон Кихот Ламанчский». Впрочем, со временем литературное уточнение отпало за ненадобностью. Тем более, что схема сценария Петипа осталась прежней. В основе лежал вольно пересказанный эпизод романа о любви дочери трактирщика Китри и цирюльника Базиля. Дон Кихот был только смешон и появлялся в виде deus ex machina, разрешая ситуации в пользу героев. Как и у Петипа, центром оказывался сон Дон Кихота, где Китри — Дульцинея в коротких балетных тюниках танцевала среди амуров (воспитанницы школы) и дриад (женский кордебалет). Наконец, сохранилась и музыка Минкуса, в стиле которой для последнего акта А. Ю. Симон дописал испанский танец. Туда же дополнительно вошло фанданго Э. Ф. Направника (ор. 51) — фортепианная пьеса, оркестрованная еще в 1890 году.

Подлинно новыми в спектакле были сценическая живопись, режиссура и постановка танцев. Музыке отводилась служебная роль. Эти предпочтения, вначале вызванные простой необходимостью, потом утвердились как основа практики Горского. Балет остался для этого мастера драмой, переданной в первую очередь средствами живописи и хореографической пластики.

Живопись «Дон Кихота» принадлежала барону Н. А. Клодту, А. Я. Головину и К. А. Коровину. К. Ф. Вальц, так же объявленный художником спектакля, сотрудничал как машинист сцены, например в эпизоде с пауком (сны Дон Кихота). Декорации и костюмы «Дон Кихота» нарушали привычные правила. «Красивости» старых постановок была объявлена война. С новым «Дон Кихотом» на сцену императорского балета пришла настоящая живопись. В первом акте на синеве моря и неба реяли белые паруса кораблей, по залитой солнцем площади Барселоны сновала пестрая толпа; все костюмы были разные, хотя в общей гамме преобладали желто-красно-черные тона. В кабачке лунный свет смешивался с пламенем факелов, бросая причудливые блики на свисающие с балконов цветы: воздух был полон дыханием южной ночи. В картине сна Дон Кихота розовые, голубые, желтые тюники

кордебалета сочетались с серебристо-пепельными платьицами амуров-воспитанниц в общей, отливающей перламутром, тональности.

Живопись больше всего направляла творческую фантазию Горского. Это отличало его от Петипа и Льва Иванова. Те искали в танце аналог музыкальной образности. Для Горского музыка не задавала, а лишь поясняла тему. Так открывались исходные противоречия его творчества. Считая балет картинной драмой, Горский не выводил хореографическую образность из образности музыкальной. Полемически заостряя этот момент, Левинсон заявлял даже: «Московский новатор г. Горский вообще чужд музыкальных запросов».[1]

Изобразительное начало предпочитал выразительному и Фокин. Обоих вдохновляли образы чисто зрительные. Но сходство на том и кончалось. Фокин прошел свои «университеты», работая с Бенуа, Рерихом, Бакстом, Дягилевым. Горский же был один. Его постоянный сотрудник Коровин не ведал различий, оформлял ли новейшие жизнеподобные мимодрамы или старые балеты с их откровенной условностью. Горский как постановщик был предоставлен себе и сохранил непосредственность самоучки. Его сценические воплощения выдавали детски восторженное восприятие мира и подчас коробили безвкусицей.

Противоречия выступили уже в «Дон Кихоте». Многое в режиссуре и хореографии принадлежало XX веку. Все же «Дон Кихот» остался спектаклем XIX века — зрелищем пестрым, наивным, иногда несуразным. «Конечная мораль его прямо поражает своей нелепостью»,— писал в 1913 году поэт-сатириконец П. П. Потемкин.[2] И в самом деле, либретто следующим образом излагало эту «конечную мораль» развязки: «На бой с Дон Кихотом выходит рыцарь Караско, который вышибает у него оружие, и сраженный Дон Кихот падает к ногам победителя. Вбегает амур, он говорит, что силою нельзя покорить сердце женщины, оно может поддаться только силе любви...»

Время отбросило иные подробности спектакля Горского, перешедшие в него из постановки Петипа. Исчез поединок с бакалавром Караско, переодевшимся рыцарем: он заменен короткой стычкой с трактирщиком Лоренцо. Сокращены или переделаны другие затянутые пантомимные эпизоды. Изменена последовательность некоторых картин: сон Дон Кихота теперь идет после сцены с мельницами, что логичнее вписывает его в действие. Это

---

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 101.

[2] Вестрис [П. П. Потемкин]. Павлова и «Дон Кихот». «Русская молва», 1913, № 42, 22 января, стр. 6.

наиболее здравый способ сохранить такой спектакль: молчаливо подразумевается, что перипетии балета имеют мало касательства к роману Сервантеса, а служат лишь поводом для жизнерадостного танца.

Зато в щедрости танца, в его переливах, кипении, вспышках Горский парадоксально приближался к образам той романтизированной Испании, которую издавна воспевали большие русские композиторы, поэты, живописцы. Здесь он становился оригинальным и подчинял страстной стихии танца музыку Минкуса. Здесь он имел право заявлять себя автором постановки, даже когда его мысль отталкивалась от находок Петипа.

Лопухов, называя типичными постановками Горского «Саламбо» и «Дон Кихота», зорко подметил особое качество балетмейстера: «Если у Горского центр тяжести в данный момент сосредоточен на солистах, он сейчас же может быть перенесен на массу. Глаз не может остановиться на сценическом развитии одной мысли. Искрометно, то здесь, то там, вспыхивают огоньки. Каждый обжигает, каждый по-своему хорош и каждый можно смотреть в отдельности. Солист так переплетается с массой, что порой его можно потерять из виду».[1]

Как условие такого танцевального приволья и в живой зависимости от него рождались новые приемы балетной режиссуры. На площади Барселоны танец возникал непосредственно из оживления возбужденной толпы. В спектакле Петипа толпа составляла симметричные группы и двигалась в размеренном порядке. Горский ставил определенные задачи перед каждым кордебалетным танцовщиком, намечал его индивидуальный «маршрут» в общем движении массы. Тут ссорились, обнимались, распивали вино у таверны Лоренцо, продавали цветы, разнимали подравшихся уличных мальчишек, толпились вокруг Дон Кихота и Санчо, бесцеремонно разглядывая их. «Казалось нам раньше: какой это простой балет! — вспоминала танцовщица О. В. Некрасова.— Но как он был разобран Горским совместно с нами! Каждый знал свой стиль, свой характер, каждая деталь была разъяснена, не было мертвых лиц, а все жило яркой, внутренне напряженной жизнью. Перед балетной труппой открылся совсем новый мир, каждая репетиция была не только праздником, но и университетской лекцией, с жадностью ловили мы каждое слово Александра Алексеевича, потому что оно было для нас откровением».[2]

---

[1] Федор Лопухов. Пути балетмейстера. Берлин, «Петрополис», 1925, стр. 17.
[2] ГЦТМ, ед. хр. 123938, л. 5, об. 6.

Сегедилья возникала как продолжение и всплеск веселой сумагохи. Танцующие спускались из глубины сцены к рампе по три пары в ряд. На первом такте дважды со звоном вскидывались бубны танцовщиков, как бы торопя азартный ход, который на следующем такте переходил в раскачивающееся balancé, где наперекор ударам бубна задорно и капризно трепетали веера танцовщиц. Весь последующий танец шел в контрастной игре настойчивых «возгласов» мужчин и лукаво-томных ответов женщин, нагнетая кульминацию — финал, где «голоса» сливались в торжествующем согласии.

«Если цель г. Горского в «Дон Кихоте» дать общую концепцию впечатления солнца, страстности, блещущих глаз, — писал через десять лет после премьеры Вашкевич,— цель эта положительно достигнута. Лучшее — массовые сцены. Чтобы вдохновить наш кордебалет на такой вихрь движений, чтобы победить его ремесленную вялость, надо быть художником большой силы и темперамента. На площади эта живая страстная толпа заставляет верить до полнейшей иллюзии в солнце, под которым так хочется влюбляться, дразнить друг друга, гоняться за убегающей, прячущейся за веером красавицей...»[1]

Северным мифом о солнце представала вся эта картина. Влюбленное кружение бабочек напоминал танец продавщицы вееров и цветочницы — Цикалии и Жуаниты: каждая то кружилась на месте, то широким кругом опоясывала кружащуюся подругу. Вихрь взметнувшихся плащей, плеск вееров встречал уличную танцовщицу, чей черный наряд оттенял радужную веселость толпы.

Уличная танцовщица исполняла пляску с кинжалами. Восемь тореадоров одновременно вонзали кинжалы в землю. Танцовщица обегала их в сверкающем pas de bourrée на пальцах или, взметнувшись в jeté entrelacé, падала на колено в центре обозначенного кинжалом прямоугольника, свивая и развивая стремительные port de bras.

Такой пляски не было в «Дон Кихоте» Петипа. Все же ее нельзя назвать вполне оригинальной. Она являла пример зависимости Горского от хранившихся впечатлений. В 1881 году Петипа поставил балет Минкуса «Зорайя, или Мавританка в Испании». В третьей картине, среди народного испанского дивертисмента на площади перед дворцом калифа, шел танец ронденья. Анонимный рецензент премьеры писал, что ронденья — «это танец в ко-

---

[1] Ник В[ашкев]ич. В балете. «Рампа и жизнь», 1909, № 27, 4 октября, стр 665.

тором соединен «классический» стиль с «характерным», и описывал «воздушную нашу солистку» — М. Н. Горшенкову: она «проходит на пуантах между целым рядом воткнутых в пол кинжалов... Эффектно, оригинально и вместе с тем художественно».[1] В 1889 году, когда Горский кончал школу, «Зорайя» была возобновлена.

Рисунок ронденьи и отдельные его штрихи, череду воздушных прыжков классического танца в характерном орнаменте «испанских» движений рук и позировок тела Горский и воспроизвел в пляске уличной танцовщицы среди кинжалов. Пример был не единичен. Фантазия Горского часто находила подсказки в хореографии прошлого, с легкостью преломляла готовые образцы. Так и упомянутый танец Жуаниты и Цикалии заставлял москвичей вспомнить о танце «двойных звезд» из балета Симона «Звезды», который поставил Хлюстин совсем недавно, в 1898 году.

Поведение массы на площади определяло новизну поведения главных героев. Герои действовали теперь не обособленно в эпизодах, где кордебалет безмятежно наблюдал развитие интриги, а в связи с массой и при ее участии. Китри и Базиль были персонажами толпы. Толпа возбужденно переживала встречу и любовную ссору героев, вмешивалась в объяснение Базиля с трактирщиком Лоренцо, отцом Китри. Выход дворянина Гамаша вызывал веселую суматоху, и толпа преграждала путь ему и Лоренцо, когда те пробовали удержать Китри, убегавшую с Базилем.

Так же близко к сердцу принимала масса и танцы героев. Эти танцы возникали неожиданно из действия и эмоционально его отражали. В них не было парадной представительности, без которой не обходились танцы любых ведущих персонажей старых балетов. В них торжествовала молодость и смелая сила. Танцевальная характеристика Китри выражалась взбивающими воздух pas de basques, крутыми и устойчивыми остановками на пальцах, цепью пируэтов с остро взлетающими акцентами. Партия Базиля открывала танцовщику путь к равноправию с балериной. На премьере Горского эти возможности были еще потенциальными, и Базиль не так уж много танцевал. Важно было другое: весьма картинный в осанисто-«испанских» позировках, Базиль держался свободно, без особой галантности заправского балетного кавалера. С партнершей он бывал нарочито небрежен: начало и конец ее пируэтов как бы заставали его врасплох, никогда, впрочем, не посрамляя его ловкости... Мало-помалу исполнители в сотворчестве с Горским обогатили роль Базиля импровизированными подробностями и превратили ее в виртуозную танцевальную партию.

[1] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1881, № 28, 3 февраля, стр 3

Например, Мордкин, по словам М. М. Габовича, ввел в классический дуэт последнего акта «rond de jambe с испанской манерой и исполнял весь этот танец с плащом».[1]

Сцена на площади принадлежала к удачам спектакля. До известной степени ее повторяла сцена в таверне. Под треск кастаньет плясала на столе Мерседес, и контрастом ее буйному танцу являлась пляска двух девочек-мавританок. Сидя одна перед другой на узком коврике, обе уныло и томно изгибались, переплетая руки, и лишь в середине танца, поднявшись, медленно кружились на месте, к концу вновь опускаясь и повторяя начальные фразы. «Это настоящий танец альмей, перенесенный Горским на балетную сцену с улицы южного города»,— вспоминал Ширяев.[2]

Особое место в спектакле занимала картина сна Дон Кихота. Горский выступил в ней как ученик великих мастеров, открывающий новое в старом.

Следуя правилам Петипа и Льва Иванова, он отобрал для кордебалета простейшие движения классического танца, показав, что многого можно достичь в их вариационной разработке. Следуя тем же правилам, он полифонически сочетал танцующие массы и прозрачно выделяющиеся на их фоне ансамбли четверок, троек и двоек. Но, опровергая каноны Петипа, он выступил против строгой симметрии в группировках танцовщиц.

После сумрачных видений поверженного Дон Кихота ярко вспыхивал свет над группами дриад. Уже эти прихотливые группы нарушали регламентацию старого кордебалета. Танец, основным мотивом которого было мерно колеблющееся движение ballonné, строился на асимметричных переходах. Часть танцовщиц свивала и развивала пересекающую сцену диагональ, тогда как другая часть собиралась хороводом справа у рампы, чтобы, развернувшись, подняться в глубь сцены и слиться с первой группой в новом прихотливом узоре. Впрочем, асимметрия содержала не только вызов старому. В ней проступали отголоски современной моды. Диагональ, расходящиеся от нее узоры кордебалета и стрельчатые построения маленьких амуров весьма напоминали живописный орнамент изогнутых, вытянутых линий с капризно ответвляющимися от них цветами и листьями, какой можно было увидеть и в качестве виньетки иллюстрированного журнала, и на переплете новой книги, и в витраже лестничного пролета, и на фронтоне только что отстроенного дома. Сходство усиливали неподвижные

---

[1] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

[2] Александр Ширяев. Петербургский балет. Воспоминания. Л., ВТО, 1941, стр. 90 (фотокопия корректуры неизданной книги, ЛГПБ имени М. Е. Салтыкова-Щедрина).

фигуры мимисток в глубине сцены, на террасе, украшенной вазами. Длинная струящаяся одежда, большие цветы по обеим сторонам прически, самые позы напоминали о скульптуре и живописи fin de siècle. В то же время свобода рисунка, воздушность и текучесть ходов предваряли открытия Фокина в кордебалетном танце.

Наряду с бесспорными новшествами, в «Дон Кихоте» были и новшества сомнительные. Они свидетельствовали о неразборчивости Горского.

В 1898 году, то есть почти за три года до премьеры «Дон Кихота», на сцене Частной русской оперы С. И. Мамонтов и К. А. Коровин ввели в подводное царство «Садко» танец «серпантин», утвердившийся на эстраде с легкой руки Лой Фуллер. Горский уснастил модным танцем один из снов Дон Кихота — возможно, по совету Коровина. Самому ему казалось, как он признался в интервью, что танцовщицы в этом номере «походят на статуэтки с развевающимися складками платьев».[1] Действительно, женские фигуры в виде бронзовых подсвечников, подставок для каминных часов широко бытовали в прикладном искусстве того времени. В балете то был вставной аттракцион. Игра цветных лучей на развеваемых тканях подменяла танец, но не заменяла его.

Уступкой правилам дивертисмента был последний акт. Как и у Петипа, в парке герцога собирались все главные герои. В блестящем параде танцев принимали участие и реальные, и фантастические персонажи, включая армию амуров. Это снимало попытку Горского приблизить балетное действие к правдоподобию драмы. Классический танец выступал в чистом виде, не сливаясь, а лишь чередуясь с характерными номерами. Китри и Базиль участвовали в каноническом pas de deux. Парадность последнего акта противостояла демократической стихии первого, утверждала то, от чего хореограф отказывался в начале спектакля.

«Дон Кихот» являл собой достаточно пестрое зрелище. Вместе с тем балетной труппе Большого театра эта постановка была нужна. В «Спящей красавице» труппа воспроизводила скопированные Горским танцы. В «Дон Кихоте» она выступила соучастницей постановочной работы. Да и специфические особенности труппы не могли не воздействовать на молодого балетмейстера.

В Мариинском театре 1890-х годов, в петербургской балетной школе Горский привык к безупречному, но холодноватому академизму исполнительского стиля. В Большом театре виртуозность сочеталась с непосредственностью, свободой и темпераментом,

---

[1] Spectator [Ф. Ф. Трозинер]. Новое в балете (К сегодняшней постановке «Дон Кихота»). «Петербургская газета», 1902, № 19, 20 января, стр. 9

порой безудержным, отвечая, по любопытному замечанию Волынского, «той простой идее, что сольный артист на московской сцене — труба народа, герольд и глашатай драматического кордебалета».[1] Здесь прозрачность, ювелирная чеканка танца ценилась меньше размашистой, крепкой, уверенной манеры. Танцу крупным планом соответствовала такая же игра: все было броско, отчетливо, ясно.

«Наш московский кордебалет опять поддержал свою славу, что он стоит на отличной степени совершенства»,— замечали назавтра после премьеры «Московские ведомости». Каждый кордебалетный танцовщик, получив собственную сценическую задачу, разработал ее на совесть. Давно уже балетная масса не жила так полной жизнью, как в сценах на площади и в таверне.

Тем больше повлияли солисты на образы спектакля. Обаяние Рославлевой, ее уверенная техника мажорно окрасили партию Китри. Мужественная повадка Базиля отразила индивидуальность Тихомирова. Мордкин создал на премьере наступательно пылкий характер Эспады; потом он получил и роль Базиля. В партии уличной танцовщицы впервые заявил о себе стихийный талант Софьи Федоровой. Летучий и плавный прыжок Грачевской подсказал Горскому вариацию повелительницы дриад, ставшую образцом классического танца в русском балете.

Москвичи писали о «Дон Кихоте» немного и разноречиво. «Г. Горский, поставивший этот балет, безусловно с большим успехом разрешил хотя благодарную, но сложную хореографическую задачу,— гласил отчет «Московских ведомостей».— Поставил он его очень обдуманно и в привлекательном виде. Почти все танцы, группы и движения масс представляют чистую классическую пластику и расположены чрезвычайно живописно по новым несимметричным планам, в чем мы замечаем новое направление».[2] Этой оценке противоречила рецензия «Русского листка». «Что может быть несноснее длинного и неинтересного балета? — вопрошал анонимный автор и сетовал на то, что «Дон Кихот», который «никогда не имел успеха», ныне «так поставлен, что в нем для балерины даже и места нет».[3]

Но балет утвердился в репертуаре. 19 ноября 1906 года он был показан в новой сценической и музыкальной редакции; художником теперь значился один Коровин. «Дон Кихот» Горского обнов-

---

[1] А. Л Волынский. Балет в Большом театре. В сб.: «Московский Большой театр». 1825—1925. М., изд. Дирекции академических театров, 1925, стр. 150.

[2] Балет «Дон Кихот». «Московские ведомости», 1900, № 338, 7 декабря, стр. 5.

[3] Большой театр. «Русский листок», 1900, № 338, 7 декабря, стр. 3.

лялся и в дальнейшем, оставаясь любимым спектаклем московской публики и труппы. Вскоре после премьеры он был перенесен и на петербургскую сцену.

«Дон Кихот» в Петербурге

Еще 10 сентября 1901 года «Московские ведомости» извещали, что спектакль Большого театра посетили «управляющий петербургской конторой императорских театров В. П. Лаппа-Старженецкий, начальник петербургской монтировочной части барон Кусов и петербургский балетмейстер М. И. Петипа, приехавшие познакомиться с московским *Дон Кихотом*, в силу предполагаемой постановки этого балета в Петербурге». А в Петербурге тогда взволнованно обсуждалась московская постановка, грозившая нарушить узаконенные порядки. Если москвичи приняли это событие в общем спокойно и даже приветливо, то в Петербурге балетоманы-зрители и балетоманы-критики заранее объявили бойкот нежелательным новшествам. «В публике много говорят об *Дон Кихоте*, у многих мнение составлено вперед; у одних в положительном смысле, у других в отрицательном. Печать и рецензенты, конечно, настроены против»,— записывал в день петербургской премьеры Теляковский.

Лагерь «отрицателей» возглавляла «Петербургская газета» — центральный орган столичных балетоманов. 1 сентября 1901 года, предвосхищая поездку Петипа и чиновников конторы на просмотр московского «Дон Кихота», хроникер сообщал: «Дон Кихот» поставлен в Москве с декадентским пошибом. Вот, например, некоторые танцы поставлены так: на одной стороне сцены танцуют одно, а на другой на ту же музыку исполняются другие танцы. Вопрос о допустимости подобной декадентщины на нашей Мариинской сцене разрешится после поездки в Москву г. Петипа, который на будущей неделе едет туда с этой целью». 23 сентября та же газета отмечала, что Петипа, «как и следовало ожидать, уклонился от постановки на Мариинской сцене декадентщины, сочиненной для Москвы г. Горским». Понятие о декадентстве тут было самое смутное: все мало-мальски отступавшее от ранжира награждалось этим модным бранным словцом.

Но атаки «Петербургской газеты» не возымели желаемого действия. Теляковский объявил войну Петипа, и постановка «Дон Кихота» оказалась одним из решающих ударов по старому балетмейстеру. И понемногу «Петербургская газета» начала отступать на более умеренные позиции.

В день премьеры Плещеев писал: «Афиша «Дон Кихота» вызывает уже некоторые размышления. «В 1-й раз по *возобновлении!*... и поставлен *московским* балетмейстером г. Горским!..» Неужели

столь прославленный петербургский балет так оскудел, что некому у нас поручить постановку балета? Это тем резче бросается в глаза, что имени М. Петипа... совсем нет на афише».

Тут же шло интервью нового балетмейстера. Прежде всего он отвергал упрек в декадентстве. «Почему декадентство? Под декадентством у нас принято подразумевать нечто уродливое, между тем как я добивался в своей постановке только красоты... Отличие моей постановки от традиционных балетных состоит в том, что у меня на сцене наблюдается постоянное движение масс, у меня оригинальная планировка, наконец, я совершенно не признаю соблюдения какой-либо симметрии... У меня направо танцуют одно, налево — другое, в глубине — опять третье, зрителя интересует уже целиком вся сцена, получается и разнообразное зрелище, и планировка выглядит картинной...» На вопрос о том, как отнеслась к новшествам петербургская балетная труппа, Горский ответил: «Я не скажу, чтобы мне удалось достигнуть у вас блестящих результатов. Дело в том, что мои позы в большинстве оригинальные, тогда как петербургский балет, естественно, привык к заученным позам, и поэтому не мудрено, что мне не особенно удается выполнить задуманное».[1]

На петербургской премьере «Дон Кихота» был занят весь цвет балетной труппы. Роли распределились следующим образом: Китри — Кшесинская, Базиль — Николай Легат, Гамаш — Гердт, уличная танцовщица — Преображенская, Мерседес — Мария Петипа, повелительница дриад — Седова, Эспада — Бекефи. Юные Павлова и Егорова исполняли партии Жуаниты и Цикалии, воспитанница Карсавина — партию амура. Это был поистине блестящий состав, но, начиная от мастеров и кончая учениками, все сталкивались с непривычными методами постановки. Петербургский академизм вступал в противоречие с заданиями балетмейстера и не всегда уступал его воле. Это не означало сознательного протеста. Просто все выглядело более приглаженным, чем в Москве, и главный интерес спектакля переключался с народных сцен на сцену сна Дон Кихота. Сейчас, для зрителя второй половины XX века, «Дон Кихот» Горского почти не отличается по стилю от таких балетов Петипа, как «Баядерка». Тогда он казался вызовом балетной эстетике.

Горский опасался за успех спектакля. Но «Дон Кихот» был отлично принят публикой, что вызвало раздраженный выпад Плещеева: «Аплодисменты толпы, особливо в балете,— это не мерило

---

[1] Spectator [Ф. Ф. Трозинер]. Новое в балете (К сегодняшней постановке «Дон Кихота»). «Петербургская газета», 1902, № 19, 20 января, стр. 4—5.

успеха». Критика не посчиталась с аплодисментами «толпы» и осудила хореографию спектакля вместе с оформлением. Тот же Плещеев назавтра после премьеры упрекал Горского и в натурализме, и в символизме, призывал читателей восстать против «этих новаторов, московских раскольников, в образе новоявленного балетмейстера Горского». Озлобленно отзывался и художник Кравченко о работе Коровина и Головина: «Как все это грубо и, если хотите, нагло. Талант — талантом, но ведь надо и честь знать. Нельзя же, не зная перспективы, ни воздушной, ни линейной, писать декорации для нашего лучшего театра».[1]

Любопытно, что «Дон Кихот» не встретил поддержки и у Бенуа, принявшего несколько лет спустя такое деятельное участие в реформах Фокина. «Отправляясь в театр, я рассчитывал получить наслаждение если не от балета, то, по крайней мере, от спектакля,— писал он в книге мемуаров.— Судя по слухам, московская постановка старого балета *Дон Кихот* представляла собой шедевр, и ее постановщик, балетмейстер Горский, открыл новые горизонты. Это оказалось неверным. Новая версия Горского была испорчена отвратительным отсутствием порядка, типичным для любительских представлений. Его «новшества» заключались в том, что он заставил толпу суетиться, судорожно и бесцельно передвигаться по сцене. Что же касается действия, драматические возможности, да и сами танцовщики, были насильственно сведены к однообразно банальному уровню. *Дон Кихот* никогда не был украшением императорской сцены: теперь он превратился в нечто недостойное ее и почти ее дискредитирующее. Вина неудачи постановки *Дон Кихота* целиком лежит на Горском».[2]

Бенуа признавался, что предпочел бы похвалить спектакль, «созданный художниками Коровиным и Головиным», с которыми его связывала дружба, а заодно — и не раздражать Теляковского. Но позиция Бенуа имела серьезные основы. «Обновление русского балета,— писала Н. И. Соколова,— было произведено идеологами и художниками «Мира искусства» на базе старой классической традиции, культивируемой теми же академическими театрами. Эта традиция сама легла в качестве необходимой предпосылки художественной дягилевской реформы».[3] И далеко не случайно то обстоятельство, что Бенуа на склоне лет вспомнил и осудил еще

---

[1] Н. Кравченко. Новые декорации «Дон Кихота». «Петербургская газета», 1902, № 28, 29 января, стр. 3.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1947, p. 221—222.

[3] Наталия Соколова. Мир искусства. М. — Л., Изогиз, 1934, стр. 192—193.

вполне невинные новшества «Дон Кихота». Его принципы обновления балета коренным образом расходились с принципами Горского. Горский, стремясь оживить балет, объявлял войну академической форме. Бенуа навсегда сохранил влюбленность в эту форму, пытаясь сделать ее более разнообразной. Недаром первым балетом, который Бенуа предложил дирекции императорских театров, была «Сильвия» Делиба. Недаром содружество Бенуа и Фокина началось с улаженного и забытого, но многозначительного конфликта: написанный Бенуа сценарий трехактного балета «Сады Армиды» Фокин сократил до одного акта и назвал его «Павильоном Армиды». Так или иначе, приверженцы балета XIX века и Бенуа сошлись в оценке «московского раскольника» Горского.

В петербургском балете новое пробивалось с бо́льшим трудом, чем в московском.

Но и в Москве условия работы были не так уж легки. Контора императорских театров предпочитала возобновлять проверенные временем старые балеты; они, вдобавок, требовали меньших расходов. Ведущие мастера труппы также привыкли к старому репертуару с его обязательным распределением сольных танцев, к которым подтягивалось действие. Одна молодежь хотела перемен и охотно поддерживала Горского.

Единомышленники Фокина — сценаристы, художники, композиторы имели твердо согласованные цели и средства. Горский ощупью искал пути к решению задач.

Фокин многому учился в процессе работы. Горский был обязан учить, еще сам не до конца сознавая задачу. Старший современник Фокина, Горский тоже мечтал о балетном спектакле с отчетливым драматическим конфликтом, с пластикой, выражающей внутренний мир героев; тоже выступал против утративших смысл канонов. Но Фокин, с его чувством пропорций и целого, нередко находил лаконичную форму там, где Горский придумывал тяжеловесные, растянутые композиции. И Фокин никогда не занимался реставрацией чужого. «Мне приходилось выслушивать и читать много обвинений в том, что я что-то разрушаю,— писал он.— Это было всегда большой несправедливостью по отношению ко мне. Я чужих балетов не переделывал и всегда стоял за то, чтобы они давались в нетронутом виде, так, как они были созданы другими творцами. Ничего никогда не разрушал. Много раз я отказывался от предложений «совершенствовать», «модернизировать» старые балеты».[1] Горскому постоянно приходилось это делать. И оттого удача Гор-

---

[1] М Фокин. Против течения. Л.— М, «Искусство», 1962, стр 166—167

ского, ставшего балетмейстером Большого театра с 1 января 1902 года,[1] подчас оборачивалась против него.

Череда возобновлений

Полтора месяца спустя после московской премьеры «Дон Кихота» Горский возобновил на сцене Большого театра «Лебединое озеро». Дирекция предоставила ему право любых переделок, лишь бы показать спектакль до великого поста, то есть до конца зимнего сезона. 23 декабря состоялась первая репетиция на сцене, 24 января — премьера.

Поспешность не позволила постановщику развернуться вполне. Переделок было пока что немного. Например, pas de trois первого акта исполняли не друзья принца, а персонажи в одежде крестьян; режиссерский прием перебрасывал мостик к «крестьянскому вальсу». В основном же Горский еще придерживался версии Иванова и Петипа. Коррективы имели частный характер и следовали стилистике образца. Пресса доброжелательно указывала на это. Полемику с академизмом «Лебединого озера» Горский развернул пятью годами позднее.

Позже начались и превращения «Жизели» на сцене Большого театра. Хотя на афишах премьеры, состоявшейся 8 апреля 1901 года, Горский уже значился единственным автором хореографии, переделки тоже были еще невелики — разве что в финале спектакля, судя по либретто, герцог (то есть Альбер) умирал у ног княгини (княжны?) Батильды. «Танцы и группы кордебалета поставлены г. Горским очень красиво и эффектно»,— миролюбиво писали «Московские ведомости».

Значительно больше своего внес Горский в «Конька-горбунка». Этот спектакль Сен-Леон показал Москве еще в 1866 году, и с многочисленными поправками и добавками балет шел до 1899 года непрерывно, выдержав 313 представлений. Роль Царь-девицы исполняли Адель Гранцова, А. И. Собещанская, выступившая 133 раза, П. М. Карпакова, М. П. Станиславская, Е. Н. Калмыкова, Л. А. Рославлева, Е. А. Шарпантье; теперь Горский взялся за основательную переделку. «Для балетных бенефисов не только возобновляется, но и совершенно обновляется *Конек-горбунок*, к репетициям которого уже приступлено»,— извещали Московские ведомости» 22 сентября 1901 года. Спектакль предназначался для всего наличного состава балерин: премьеру 25 ноября исполняла Джури, потом выступили Рославлева, Гельцер, Гримальди.

Горский не переосмыслял действия и даже усилил его эклектику. Восемь картин он превратил в одиннадцать, разбив музыку

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, д. 932, л. 10.

Пуни вставными номерами. Под лубочные картинки стилизовал декорации Коровин. В костюмах подлинность народной одежды мешалась с нарочитым маскарадом, длинные хитоны соседствовали с тюниками разных покроев. Все тем же персонажем ярмарочного балагана слонялся по сцене Иванушка-дурачок; все так же, припрыгивая на одной ножке, следовал за ним зашитый в балахон с длинными ушами исполнитель роли Конька-горбунка; все так же, в «торжественном марше на триста персон» выступали в последнем акте различные народности, славя мощь Российской державы.

Среди танцев, введенных Горским, были славянская пляска Дворжака в первой картине (торговая площадь) и pas de deux Жемчужины и Гения вод на музыку Арендса в пятой картине («Дно моря-океана»). Оба танца к действию не относились.

Славянскую пляску исполняли боярышня и боярин — О. В. Федорова и И. Е. Сидоров, контрастно выступавшие на фоне простонародья ярмарки. Поддразнивая друг друга, исполнители вели несложную игру с платочком. Парчовые костюмы, плавная выступка отдавали живописностью в духе слащавых картин Соломко. Но в протяжной кантилене танца, в мягкой игре светотени движений возникал заданный музыкой пластический мотив.

В pas de deux Жемчужины и Гения вод Горский воспользовался чистыми формами классического танца (прямым образцом служило pas de deux из балета Дриго — Петипа «Жемчужина», показанного на коронационном спектакле 1896 года в Москве, а в январе 1900 года перенесенного на петербургскую сцену). «Солнечный луч, проникнув в глубину, преображает прекрасную Жемчужину».[1] Гений вод — Тихомиров вынимал из огромной раковины в глубине сцены Жемчужину — Гельцер. Медленное адажио шло на трудных поддержках: как бы любуясь красавицей, партнер то поворачивал ее в матово поблескивающих арабесках и аттитюдах, то, невысоко приподняв, баюкал в мерно набегавших струях музыкального аккомпанемента. После стремительных ныряющих прыжков виртуозной вариации Гения вод вариация Жемчужины шла в спокойных, даже затянутых темпах. На качающихся пассажах аккомпанемента исполнительница плыла, опускаясь в каждом шаге с вытянутых пальцев в мягкое plié, вдруг словно подброшенная всплеском волны, слегка отлетала в переливчатом pas de chat и замирала в чуть колеблющейся позе croisée на пальцах. Конец вариации шел на мелко подскакивающих турах по диагонали, поэтически воспроизводящих образ

---

[1] Возобновление «Конька-горбунка» «Московские ведомости», 1901, № 321, 21 ноября, стр 5.

скатного жемчуга. Это pas de deux — пример русской балетной классики. Горский сохранил его в петербургской постановке «Конька-горбунка» (1912), заменив музыку Арендса музыкой Асафьева.

В потоке возобновлений промелькнула и «Клоринда». Ею открылись балетные спектакли на сцене московского Нового театра 5 сентября 1901 года. Репетиции шли параллельно с «Коньком-горбунком», предназначенным для основной сцены Большого театра. К «Клоринде» Горский присоединил «Очарованный лес» Дриго — Льва Иванова, причем Иванов фигурировал на афише только как сценарист. Горский воспользовался тем, что спектакль шел на филиальной сцене, и роздал все роли молодежи. В «Очарованном лесе» роль невесты играла Джульетта Мендес, жениха — Мордкин, Лесного царя — только что окончивший школу Волинин. В «Клоринде» Иду играла Мендес, Клоринду — Шишко, Франца — Мордкин, Духа долины — Волинин.

Ставка на молодых

Примечательным событием молодежного спектакля был заключительный дивертисмент. Его семь номеров отразили противоречивость поисков Горского, неустойчивость исходных позиций и... несомненную одаренность хореографа.

Дивертисмент начинался полонезом Шопена. В декоративном шествии-танце выступали польские пары. Вслед за тем шли номера на музыку Шуберта, Венявского, Грига. «Приятная особенность дивертисмента — это хорошая музыка его нумеров»,— отмечал рецензент «Московских ведомостей» назавтра после премьеры. В самом деле, только один вальс «Весною», в котором молодые танцовщицы З. Н. Николаева и Е. П. Домашева ловили мотыльков, исполнялся на салонную музыку, написанную режиссером балетной труппы И. К. Делазари, популярным гитаристом. Все остальное предваряло пропаганду серьезной небалетной музыки на русской балетной сцене.

Особый интерес представлял «Танец Анитры» Грига в исполнении юной Софьи Федоровой. Хотя ибсеновская Анитра была дочерью «аравийских пустынь», хореографический образ воссоздавал мотивы скандинавской осени, одновременно изобильной и увядающей, пылающей красками и никнущей. Поэмой багряной осени севера назвал «Танец Анитры» биограф Федоровой. Он писал: «В багряном свете, в плаще из фантастического багряного листа является волшебная царица осени. Взмах ее таинственного покрывала — и рождаются осенние тайны, струится блеклый воздух, создается безысходное и бесповоротное... Тяжко вздыхает осенний ветер; слезами затуманилось осеннее солнце; последним

шорохом зашелестели листья прощальной поры. Таинственная волшба гордо и властно вступила в свои права...»[1] Оставляя в стороне литературные претензии автора, можно заключить, что «Танец Анитры» у Федоровой, импрессионистски толкуя музыку, отчасти предугадывал поиски Изадоры Дункан и Фокина.

В свободной пластике обновлялась образность балетного танца. С годами менялась и хореографическая структура номера. Новую редакцию танца Горский включил потом в балет-сюиту «Этюды» (1908), что не мешало исполнять его и в концертах, внося стилистические «разночтения».

По рассказу М. М. Габовича, Анитра — Федорова «вбегала в античном хитоне, обутая в золотые сандалии. За нею летел оранжевый плащ, развевались распущенные волосы».[2] Е. М. Адамович, более поздняя исполнительница, вспоминает, что ее Анитра «набегу держала плащ так, что он развевался сзади, а на средней, быстрой части танца бросала его на пол и кружилась вокруг, пристукивая каблуками».[3] Адамович исполняла танец Анитры в туфлях на каблуках, а Федотова, по свидетельству Габовича, «танцевала классическую античность»; это подтверждает наличие разных хореографических версий.

Одна из них возникла в 1912 году, когда Вл. И. Немирович-Данченко пригласил Горского поставить танец Анитры для «Пер Гюнта» на сцене Художественного театра. «Я попробовала запротестовать,— вспоминает А. Г. Коонен, игравшая Анитру.— Но Владимир Иванович настоял на своем, сказав, что танец Анитры, связанный с музыкой Грига, очень ответствен в спектакле. На первом же занятии Горский, как я и думала, начал показывать знакомые мне по балетам Большого театра движения с «восточным изломом», которыми в то время так пленяли публику известные балерины Карaлли и Девильер. Эти стилизованные движения никак не вязались с образом, который уже сложился в моей фантазии. И после первого же занятия я попросила Марджанова и Немировича прийти посмотреть рисунок, намеченный Горским. После показа Владимир Иванович любезно поблагодарил Горского, а когда тот ушел, меланхолически поглаживая бороду сказал:

— Никуда не годится. Давайте думать, что делать дальше».[4]

Финальным номером дивертисмента был «Вальс-фантазия» Глинки для двадцати восьми танцовщиц. Горский одел исполни-

---

[1] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я М., 1914, стр. 43.

[2] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

[3] Из беседы с Е. М. Адамович 19 октября 1961 г.

[4] Алиса Коонен. Страницы из жизни. «Театр», 1967, № 3, стр. 64.

тельниц в длинные белые туники с удлиненными талиями за счет спускающихся на юбку лифов. Костюмы напоминали одеяния танцовщиц 1830-х годов. «Я всегда стоял за длинные туники, в которых фигура выглядит гораздо красивее, чем в коротких»,— объявлял Горский, считавший, что тело танцовщицы должно быть либо сплошь закрыто, либо сплошь открыто. «С чисто художественной точки зрения короткие туники отвратительны. Теряется всякое представление о фигуре, она выглядит заключенной в какой-то нелепый треугольник».[1]

В «Вальсе-фантазии» легкие группы проносились по сцене и, ненадолго закрепив капризную позу, улетали белым туманом. И костюмы и самый танец во многом предвосхищали фокинскую «Шопениану». Только опыт был поставлен раньше срока. Если «Танец Анитры» сохранился в репертуаре, то «Вальс-фантазия» не вышел за пределы Нового театра; подобный стиль не привлекал актеров московского балета. А Горский, быстро загораясь, быстро и потухал. Не найдя поддержки, он отложил поиск новой образности в бессюжетном классическом танце.

«Дочь Гудулы»

Премьера «Дочери Гудулы» 24 ноября 1902 года явилась творческой декларацией хореографа. О том, что Горский до конца жизни видел в этом спектакле осуществление своих взглядов, свидетельствует запись, сделанная 12 марта 1921 года Бахрушиным на титульном листе рукописной экспозиции «Дочери Гудулы»: «А. А. Горский в разговоре со мной говорил, что считает «Дочь Гудулы» своим самым серьезным и самым удачным трудом за всю свою артистическую деятельность».[2] Наиболее «цельным и художественно последовательным произведением Горского» называет «Дочь Гудулы» К. Я. Голейзовский,[3] участник многих его постановок.

Горский задумал и подготовил этот балет в сутолоке повседневной работы, занятый текущими делами труппы. Дирекция шла навстречу его замыслам и даже командировала в Париж.

Спектакль принципиально отличался от практики русского балетного театра, да и от сделанного до тех пор самим Горским. Прежде всего определение жанра — «балет» сменилось новым понятием — «мимодрама». Словно желая сразиться со старым балетом на его собственной почве, Горский обратился к сюжету,

---

[1] Spectator [Ф. Ф. Трозинер]. Новое в балете (К сегодняшней постановке «Дон Кихота»). «Петербургская газета», 1902, № 19, 20 января, стр. 9.

[2] ГЦТМ, ед. хр. 106 820.

[3] Из беседы с К. Я. Голейзовским 13 октября 1961 г.

свыше полувека знакомому зрителям по «Эсмеральде» Цезаря Пуни и Жюля Перро.

На этот раз Горский выступил не как редактор чужого спектакля с уже написанным сценарием, размеченной музыкой и сочиненными мизансценами. «Дочь Гудулы» не стала подобием «Эсмеральды». Замысел Горского был крамольным для староверов. Так именно и расценила его всеведущая «Петербургская газета» 25 апреля 1902 года: «Хореографический декадент» г. Горский совсем вошел во вкус по части переделывания старых балетов. Разделав «Дон Кихота» и «Конька-горбунка», г. Горский ныне собирается таким же родом перекроить на свой фасон «Эсмеральду», это грациозное произведение Перро».

Но в том-то и было дело, что теперь Горский старое не перекраивал, а начисто отвергал, чуть ли не впервые имея право ставить на афише свое имя в качестве действительного автора. Не было причин называть Горского декадентом, даже в кавычках. Его привлекали другие идеалы.

Москва любила Гюго, любила романтические образы его драм, созданные на сцене Малого театра Ермоловой, Ленским, Южиным. Однако не Малый театр манил тогда Горского. Переезд хореографа в Москву совпал с молодой славой Художественного театра, который отверг устарелые формы в режиссуре и актерском искусстве. Воздействие раннего Художественного театра на Горского несомненно. Но выразилось оно во внешнем, зрелищном плане. В том плане, в каком воспринял молодой Станиславский гастроли мейнингенцев. «Под влиянием мейнингенцев,— вспоминал потом Станиславский,— мы возлагали больший, чем было нужно, расчет на внешнюю сторону постановки, главным образом на костюмы, историческую, музейную верность эпохе и, особенно, на народные сцены, которые в ту пору составляли главную новость в театре».[1] Примерно то же мог бы сказать о себе Горский, ссылаясь на практику Станиславского. С другой стороны, в Большом театре, нет-нет да поглядывали на опыт Частной оперы Мамонтова: та изгнала вампуку, вырабатывала единство слагаемых спектакля. Сотрудничество с Коровиным, работавшим прежде у Мамонтова, также формировало взгляды хореографа.

Горский задался благородной целью реформировать балетный спектакль в принципах реалистической действенности, исторической конкретности, очистить его от неправдоподобия и бессмыслиц. Он приступил к делу с прямотой неофита, не слишком задумываясь над спецификой своего искусства и запальчиво оспаривая

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 147.

идеалы предшественников. Ведь и Перро, ставя «Эсмеральду», тоже стремился — и сумел — оправдать условные формы спектакля своего времени конкретными действенными мотивировками. Но находки Перро, некогда прогрессивные, успели устареть, а его «оправдание» условности не могло уже не казаться наивным. Говоря об этом в связи с петербургской «Эсмеральдой», Левинсон находил усилие Перро «преодолеть или обойти условность балетной формы» в принципе «простодушным». Касаясь попутно «Дочери Гудулы», критик добавлял: «А. Горский, последовательный, хотя и не менее простодушный реалист, счел необходимым улучшить толкование сюжета, восходящего к Перро через Петипа. В своей «Дочери Гудулы» он тщится передать содержание романа Виктора Гюго во всей эпической полноте его повествовательных и описательных подробностей».[1] Эти слова заключали скептическое неприятие.

И верно, в глазах Горского главным средством реалистического действия и воздействия являлась пантомима, притом такая, которая с житейским правдоподобием передавала сюжет и развитие драматического конфликта. Права танца на действенность, на раскрытие внутреннего мира героев не то чтобы вовсе отрицались, но ограничивались весьма существенно. Танец, усилиями Петипа и Льва Иванова уравненный в своих симфонических качествах с музыкой, почти изымался теперь Горским из обихода балетной образности. То сложное равнодействие правды жизненной и правды художественной, которое имеет в балетном театре свою закономерную специфику, нарушалось иной раз гораздо непоследовательнее и непрофессиональнее, чем в хореографических композициях старых мастеров.

Для Петипа и Льва Иванова основой балетного действия была музыка, они умели извлечь максимум выразительности даже из вещиц музыкально незначительных,— те обогащались в соединении с танцами. Для Горского основой действия стал сценарий, звенья которого он воспроизводил прежде всего в повествовательной пластике пантомимы.

Н. Д. Кашкин, размышляя о новаторских принципах «Дочери Гудулы», заявлял, что мимодрама относится к балету так же, как музыкальная драма к опере, различаясь лишь формами, а не основной сущностью рода искусства. «Но между тем как музыкальная драма стремится к освобождению слова от полного подчинения музыке, в мимодраме, наоборот, танец хотят в большей степени, нежели прежде, подчинить ей, так что в одном случае

---

[1] Андр. Л[евинсо]н. «Эсмеральда». «Речь», 1916, № 4, 5 января, стр. 5.

права музыки как будто ограничивают, между тем как в другом их расширяют».[1] Слова «как будто» следовало отнести к кажущемуся расширению прав музыки в мимодраме. На деле же права музыки свелись там к иллюстрации сюжета. Танец зависел не от музыки, а от драмы и делался то более, то менее желательным придатком к зрелищу. Кашкин зря отождествил эстетические функции слова в опере и танца в балете, будто не видя подчиненной роли первого и решающей роли второго.

«Мимодрама с танцами в 4 действиях и 9 картинах. Либретто составлено А. А. Горским по роману В. Гюго. Музыка А. Ю. Симона»,— значилось на афише «Дочери Гудулы». Действие спектакля располагалось так.

Первая картина, как и экспозиция романа, происходила в зале суда, где разыгрывали мистерию и избирали папу шутов. Во второй картине, на Гревской площади, появлялась Эсмеральда; ее пытался похитить каноник Клод Фролло и спасал офицер Феб де Шатопер. Здесь завязывался и мелодраматический конфликт Эсмеральды со старой Гудулой, которая проклинала цыганскую плясунью, не зная, что проклинает дочь. Эта линия романа, не вошедшая в сценарий старой «Эсмеральды», выступила теперь на первый план. В третьей картине, «На улице чудес», Эсмеральда спасала от смерти Пьера Гренгуара, в четвертой подробно воспроизводилась пытка Квазимодо на Гревской площади и развивался конфликт Эсмеральды и Гудулы. Пятая картина, «Зал де Гонделорье», была отведена танцам: здесь шел балет «Время» и танцевала Эсмеральда со своими спутниками. Невеста Феба видела в руках Эсмеральды его шарф, падала в обморок, и Феб уходил вслед за цыганкой. В шестой картине Феб приводил Эсмеральду к старухе Фалурдель, и его ранил Клод Фролло. Седьмая картина изображала сцену покаяния Эсмеральды в соборе, после чего Квазимодо спасал цыганку. В восьмой картине, опять на Гревской площади, казнили Эсмеральду. В девятой Квазимодо сбрасывал Клода Фролло с башни собора.

Экспозиция балета, подписанная Горским, датирована 1901 годом. Горский сохранил последовательность событий романа и историко-бытовой колорит. Интерес к внутреннему миру героев, очень важный для наивной «Эсмеральды» Перро, уступил интересу к жанровым картинам средневекового Парижа.

Рукопись сценарного плана представляет собой объемистую тетрадь, сшитую из сложенных вдвое больших листов белой бу-

---

[1] Н. К[ашкин]. Эсмеральда (Дочь Гудулы). «Московские ведомости», 1902, № 327, 27 ноября, стр 5.

маги. На развороте каждого листа справа наклеены вырезки из текста романа в издании «Дешевой библиотеки» Суворина; текст прослоен рукописными вставками, указывающими немногочисленные отступления от сюжета Гюго; на поля вынесены танцевальные номера. На листе слева идут подробные примечания: чертежи планировок сцены, группировки персонажей, перечни обильной бутафории.

В примечаниях к первой картине расписаны действующие лица, которых вряд ли замечал потом на сцене зритель, даже читавший роман. Здесь фигурировал брат Клода Фролло — «белокурый студент Жеган», клерк Робер Пускен и многие другие. В празднике шутов участвовали «студенты четырех факультетов, художники в красных и черных шапочках, хорошенькие женщины, шуты, шутихи, бродяги» и т. п. На подмостках зала суда во время представления мистерии восседали ректор университета Тибо и все остальные названные в романе лица. В процессии кардинала Бурбонского и фламандского посольства была занята масса исполнителей.

В примечаниях ко второй картине дан план Гревской площади в форме неправильной трапеции и детально уточнен облик каждого персонажа из народной толпы. Досконально описаны обстановка, костюмы, утварь на празднике в зале дома Гонделорье (пятая картина) и т. д.

Толпа на площадях и улицах Парижа участвовала в шести картинах из девяти, причем зловещая Гревская площадь становилась центральным местом действия. В характеристике толпы Горский во многом положился на Коровина, и тот добился значительных эффектов. Занавес, поднимаясь, открывал непривычное балетному зрителю и в первую минуту захватывающее зрелище. На мрачноватом темно-сером фоне старого Парижа парча и бархат вельмож мешались с лохмотьями бродяг и ярким тряпьем цыган.

«Г. Горскому, умеющему владеть кордебалетными массами, удалось устроить веселый праздник, в котором великолепно оттенена разнузданность парижской средневековой толпы»,— писал о первой картине рецензент премьеры.[1] Притом функции толпы сводились не к действенным, а скорее к живописным задачам. В большинстве эпизодов толпа лишь комментировала события. Бродяги и нищие, словно пришедшие из спектакля мхатовцев «На дне», и вполне традиционные горожане глазели на представление мистерии, на пытку Квазимодо, вызывавшую у них только издева-

[1] Б. В Новая «Эсмеральда». «Московские ведомости», 1902, № 325, 25 ноября, стр 4.

тельства, на казнь Эсмеральды. Бездействующая толпа приедалась, как только зритель свыкался с пестрой сутолокой. Даже благожелательный Кашкин замечал, что «первые три картины страдают значительным однообразием и бедностью содержания». Пресса упрекала Горского в бедности танцевального материала. «Вместо танцев в первых четырех картинах невероятная толчея, в которой трудно разобраться», – писал корреспондент «Петербургской газеты».[1]

На самом деле танцев в «Дочери Гудулы» было не так уж мало. Но зритель не воспринимал их как таковые. С одной стороны, в этом был виноват зритель, имевший до тех пор совсем другие взгляды на балетный танец. С другой — Горский, далеко зашедший в драматизации действия.

В финале первой картины шел танцевальный марш шутов; в марш включалась и остальная масса. «Вся толпа танцевала,— писал петербургский критик Беляев.— Одна шеренга сменяла другую. Бурным приливом набегала на рампу и отливала назад. Колонны шутов и шутих строились фигурами, рассыпались по всей сцене...»[2] Вторая картина начиналась пляской толпы вокруг костра. «Они танцевали, точно огнепоклонники»,— выписал Горский слова Гюго на полях режиссерского плана. Появление Эсмеральды сопровождал текст: «Танцуя, она взяла две шпаги, приложила их острием ко лбу и, заставив их вращаться в одну сторону, сама стала вертеться в другую». Этот сложный трюк заменялся в балете полухарактерным танцем, так как партия Эсмеральды строилась на пальцевой технике. После сцены с Клодом и Гренгуаром героиня танцевала вновь: «Это пела молодая цыганка»,— говорилось в экспозиции; Горский пояснял: «Танец с мимикой». Пластический образ песни вообще интересовал хореографа, поставившего потом на подобной «песне» эпизод в балете «Саламбо».

«Голос» Гудулы прерывал «пение». Следовал своего рода дивертисмент: марш шутов, цыганский танец, воровской комический, танец шутов, танец студентов, художников и хорошеньких женщин. И снова пантомимные сцены иллюстрировали текст романа. В начале третьей картины женщины танцевали вокруг бочки, заменявшей трон Клопена Трульфу. После суда над Гренгуаром и его подневольной свадьбы с Эсмеральдой исполнялись танцы: испанских цыган, египетский, общий, Эсмеральды и Гренгуара и опять общий. На Гревской площади (четвертая картина) шла одна пан-

[1] N. N. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1902, № 325, 26 ноября, стр. 4.

[2] Юр. Беляев. Балет или каторга? «Новое время», 1902, № 9612, 6 декабря, стр. 4.

томима. Зато в пятой картине, на празднике у Гонделорье, Феб и Флер де Лис исполняли романеску, шел балет «Время» и танцевала Эсмеральда со своими спутниками. В шестой картине, у старухи Фалурдель, Эсмеральда и Феб исполняли дуэт, включавший адажио и аллегро. В седьмой картине народ плясал, когда героиня освобождалась. В двух последних картинах танец отсутствовал вовсе.

Особенность «Дочери Гудулы» заключалась не столько в количественном преобладании пантомимы над танцем, сколько в недоверии постановщика к танцу как выразительному средству балетного спектакля. Недаром в режиссерской экспозиции танец был вынесен из общего текста на поля рукописи, что, фигурально выражаясь, случается иногда и с балетмейстерами — нашими современниками. Чаще всего танец накладывался на действие в качестве добавочной краски. Например, все массовые танцы несли задачи дивертисментного порядка. И особенно компромиссно выглядел вставной балет «Время» в зале Гонделорье «по случаю прибытия кардинала Бурбонского».

Самый сюжет — смена времен года — повторял подобного рода вставные зрелища во многих старых балетах, не говоря уже о недавнем балете «Времена года» Глазунова — Петипа. Горский задумал показать здесь всех балерин Большого театра. В режиссерском плане были намечены: Диана — Ночь — Зима — Е. А. Шарпантье, Аврора — Утро — Весна — А. А. Джури, Флора — День — Лето — Л. А. Рославлева, Венера — Вечер — Осень — Е. В. Гельцер. Но, как видно, балерины не захотели участвовать в дивертисменте, и на премьере партии исполняли соответственно В. И. Мосолова, М. И. Грачевская, Д. И. Мендес, З. Н. Николаева. Их партнерами были: Сатурн — И. Е. Сидоров, Аполлон — А. Е. Волинин, Сатир — В. А. Рябцев, Вакх — А. В. Орлов. Кроме того, в балете «Время» участвовали: созвездия — двенадцать воспитанниц, месяцы — двенадцать танцовщиков, снежинки, цветы, колосья, виноградные гроздья — по семи танцовщиц в каждой группе и часы — воспитанницы и экстерны театрального училища. Балет начинался общим адажио, затем шли вариации солисток и их партнеров, танец созвездий и месяцев, общая кода.

Вряд ли прав был критик N. N. из Петербурга, заявлявший, что «танцы по постановке не представляют ничего нового, напоминая танцы из «Царя Кандавла», «Раймонды» и т. п.» Горский, даже редактируя старые постановки, переделывал хореографию на свой вкус. Он тем более был далек от заимствования, сочиняя собственные спектакли, ибо обладал щедрой танцевальной фантазией. Возможность подобного сравнения была вызвана банально-

стью сюжета, выступавшей особенно нарочито на фоне новой режиссуры «Дочери Гудулы». Отходом от принципов спектакля был и допущенный Горским анахронизм: действие «Дочери Гудулы» протекало в XV веке, то есть до зарождения балета как самостоятельного жанра, не говоря уже о родословной классического танца. Отказываясь от него как от средства обобщения чувств героев, постановщик тем более произвольно вводил его как историческую примету (балет «Время»).

Еще два танцевальных эпизода нарушали стилистику спектакля. Первым был танец Эсмеральды на празднике в доме Гонделорье, вторым — ее дуэт с Фебом у старухи Фалурдель.

Танец Эсмеральды на балу по-своему повторял знаменитое pas de six на музыку Дриго, вставленное Петипа в «Эсмеральду» Перро. Сложный психологический подтекст передавал горькие переживания цыганки, обязанной плясать перед возлюбленным и его невестой. Но танец Горского не достигал такого же высокого поэтического воздействия, каким обладал у Петипа. То был неизбежный результат отношения хореографа к своему искусству. Герои старой «Эсмеральды» жили по законам танцевальной образности. Их танец выражал чувства, достигавшие в pas de six вершины. Герои «Дочери Гудулы» жили по законам натуралистической пантомимы. Танец давал выход их чувствам таким же исключительным способом, как тарантелла — чувствам ибсеновской Норы.

Неожиданно возникал из пантомимного контекста и дуэт Эсмеральды и Феба в харчевне Фалурдель. «Выньте шпагу, мой Феб, я хочу полюбоваться ею»,— говорит Эсмеральда у Гюго. Игра цыганки со шпагой выливалась в танец-признание. Избыток чувств переводил адажио в шаловливое аллегро. Затем Эсмеральда затихала, покоряясь Фебу, пока удар кинжала Клода Фролло не прерывал любовной сцены. Но танцевала одна Эсмеральда. Феб, обремененный доспехами, мог только любоваться ею.

Так бывало и в старых балетах, где партнеру отводили не слишком много танца. Феб прежней «Эсмеральды» тоже не танцевал. Но условная пантомима тех балетов органичнее сочеталась с условной выразительностью танца. Герои «Эсмеральды» свободно переходили от такой пантомимы к танцу и наоборот. Герои «Дочери Гудулы», обязанные действовать правдоподобно, нуждались не в танце, а в звучащем слове. Авторы «Эсмеральды» не пробовали полностью воспроизвести роман. Горский стремился к этому. Но даже доскональное знакомство с романом не позволяло до конца понять пластические монологи и диалоги балета. Жест,

часто интересно найденный, выразительная поза, поданная крупным планом, мимическая пауза, взрывающая торопливый ход движений, не могли заменить звучащее слово, как не могли они заменить и танец, способный, подобно музыке, к обобщениям, недоступным драме.

Возможность обобщать была отнята и у музыки: ей оставалось сопровождать и иллюстрировать действие. «Музыка А. Ю. Симона отличается обычными достоинствами, свойственными этому талантливому композитору, хотя и у него как будто нет того внутреннего увлечения поэзией танца, которое только и может дать действительно увлекательную балетную музыку»,— констатировал Кашкин. Но для увлеченности не было поводов. И оттого Симон, не столько талантливый, сколько хорошо образованный сравнительно с Пуни и Минкусом, далеко отставал от них в танцевальности.

Музыка «Дочери Гудулы», достигая уровня современных требований, оставалась в пределах посредственности, несмотря на живописность изложения. Не лишена оригинальности была тема Эсмеральды. Она возникала в гибком скрипичном соло и подвергалась оркестровой разработке в драматических моментах спектакля. С несколько тяжеловесным пафосом передавал Симон мелодраматические коллизии спектакля. Впрочем, избыток меди в оркестре не противоречил ни пластике, ни живописи «Дочери Гудулы»: все устремлялось к подлинности иллюстраций. В рамках дивертисмента проходила музыка балета «Время». В ней было пластичное адажио, пикантные женские вариации. Но и адажио, и вариации, и певучий вальс коды, говорившие о верности традициям Чайковского и Глазунова, говорили также о неуместности этих традиций в подобном спектакле. Композитор не вступал в спор со сценаристом Горским, чтобы увлечь хореографа Горского подлинно балетным решением; не пробовал композитор и «уточнить» жанр мимодрамы, провести водораздел между нею и старым балетом.

Гюго противопоставил ничтожности человеческих судеб образ величественного собора — грозный символ истории. Перро снял противопоставление: конфликт развивался в сфере чувств. Отбросив многие сюжетные линии романа, он выдвинул в центр любовь Эсмеральды к Фебу и дал конечное торжество этой любви, не побоявшись превратить бездушного Феба в благородного героя девичьих грез. Зрители проливали слезы, когда Эсмеральда, танцуя перед Флер де Лис, страдала от измены Феба, и приветствовали благополучный исход незамысловатой драмы. Впрочем, ее незамысловатость не мешала Перро создать многогранные образы.

Горский задумал трагедию. Но тщетности людских стремлений ничто не противостояло. Ни музыка, ни хореография не воплотили угрюмой мощи средневековья. Спектакль оказался не трагедией, а скорее хроникой: эпизоды любви и гибели Эсмеральды растворялись в ряду других эпизодов, имевших только описательное значение.

Преодолеть иллюстративность были бессильны замечательные актеры. Правда, на премьере роль Эсмеральды исполняла Гримальди, танцовщица старой школы. Но уже со второго представления роль перешла к Софье Федоровой, актрисе необычной индивидуальности. Ее Эсмеральда, оборванная, нищая девочка, глядела исподлобья, недоверчиво и диковато. Лишь постепенно в угловатой робости движений, в неожиданности порывов проступала глубина чистой души. Именно эта внутренняя красота, непонятная, тревожащая, привлекала пресыщенного Феба. Примерно тем же она могла привлечь и критиков, пресыщенных трафаретным изяществом танцовщиц.

Эсмеральда — Федорова выглядела особенно хрупкой в объятьях Феба — Мордкина. «Хотелось бы большего изящества от Феба — г. Мордкина»,— писал анонимный рецензент премьеры.[1] Хотелось, опять-таки, с позиций балетных староверов. Трактовка Феба как галантного кавалера, заданная первым петербургским исполнителем — Петипа и утвержденная Гердтом, у Мордкина снималась. Феб самодовольный, наглый и безжалостный, Феб, одинаково равнодушно попирающий любовь благородной дамы и безродной цыганки,— таким был Мордкин в этой роли. Статуарность позировок, жесткость жестов, надменность походки характеризовали пластику его героя.

Контрастом грубому великолепию Феба выступала трагедия интеллекта Клода Фролло — В. Ф. Гельцера. Снедаемый страстями каноник презирал себя. Под небрежно наброшенным на высокий лоб капюшоном на мертвенно бледном лице живыми были одни глаза, полные тоски. Но руки жадно тянулись к Эсмеральде. Его неотступно влекла загадочная свобода площадной плясуньи. Смерть Эсмеральды умертвляла и аскетическую душу Клода. Пустыми глазами он смотрел на суету площади с башни собора. Он был мертв еще до того, как Квазимодо сбрасывал его вниз. Трактовка образа явно обогащалась воздействиями современной литературы: тут можно было назвать и Октава Мирбо («Аббат Жюль», «Себастьен Рок»), и Гюисманса с его «Бездной», как раз тогда входивших в круг чтения русской интеллигенции. Характерное для

[1] В балете. «Новости дня», 1902, № 6992, 25 ноября, стр. 2.

этих писателей сложное единство импрессионизма и натурализма во многом отвечало методу Горского.

Роль Квазимодо играл Н. П. Домашев. Резкий грим и специфический костюм горбуна снимали возможность индивидуальной трактовки образа. Это, впрочем, случалось с исполнителями роли Квазимодо в любых инсценировках романа, пока французский хореограф Ролан Пти в своем балете «Собор Парижской богоматери» (1965) не сделал уродливость персонажа задачей условно-пластической: не грим, а контрастно-психологический танец характеризовал и облик и внутреннюю красоту Квазимодо. Между тем для Горского был несомненно важен Квазимодо, человек пылкой души, скованной безобразной внешностью, человек, чья воля к прекрасному подавлена судьбой. На рисунке Горского (акварель на куске плотного серого картона) изображена голова Квазимодо. Он одноглаз, изо рта торчит кверху клык. Но его единственный глаз полон страданья. В амбразуре окна, словно в терновом венке, серый Квазимодо сливается с серым камнем собора.

Роль Гудулы, судя по режиссерскому плану, Горский предназначал двадцатилетней С. В. Федоровой. Исполнительницей стала молодая танцовщица М. А. Другашева, впоследствии занимавшая амплуа пожилых принцесс, нянек и прочих мимических персонажей. Мелодраматические ситуации партии определяли облик Гудулы. Картинно растрепанная, в развевающихся лохмотьях, Гудула проклинала Эсмеральду, а в конце, признав дочь, пыталась спасти ее от казни. Другашева с пылом передавала пантомимные речи Гудулы, но ей не всегда удавалось быть понятой зрителем.

Участники спектакля испытывали на себе ограниченность выразительных средств мимодрамы. Одетые в длинные, тяжелые костюмы (Феб появляется в зале Гонделорье, закованный в железные латы), они должны были передавать замысел игрой жестов и, главное, мимикой. Но на последнее нельзя было положиться. Размер сцены и зрительного зала делали мимику недоступной большинству зрителей. Удаленность зрителя от сцены может сообщить особую поэтичность танцу. Пантомимные диалоги героев казались издали непонятной суетней, мимика и вовсе была не видна.

Но там, где Горский находил крупный план, выразительный жест, позу, ритм движений, ясно передающие состояние героев, он выступал пионером неизведанных возможностей. Мимодрама «Дочь Гудулы» в лучших своих пантомимных эпизодах на добрый десяток лет опередила немые исторические фильмы, сейчас забытые, но казавшиеся откровением на заре кинематографии. К числу таких эпизодов принадлежали пролог спектакля, финальный диалог Эсмеральды и Гудулы, объяснение Клода Фролло

с Эсмеральдой. Отдельные находки Горского сохранились на сцене Большого театра в «Эсмеральде» Перро, возобновленной позднее Тихомировым. Они отозвались и в «Эсмеральде» Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, поставленной В. П. Бурмейстером по сценарию Тихомирова (например, в том же прологе).

Бенуа, решительно отвергавший творчество Горского, упрекал «Дочь Гудулы» как раз в сходстве с кинематографом. «Лучше вовсе не браться за реформы балета,— писал он,— нежели проводить их в духе Горского, заставляющего наш дивный кордебалет бесноваться и играть в кинематограф, ставящего под видом глубоко патетических мимодрам такую безвкусную бурду, как «Дочь Гудулы», где танцы со странным садизмом заменены пытками и плетьми, и вообще старающегося, под предлогом «оживления», придать самому ирреальному и фантастическому из всех зрелищ грубую иллюзию действительности».[1]

Для Бенуа было естественно встать на защиту академизма в споре с «грубой иллюзией» мимодрамы. И много лет спустя, вспоминая неудачную генеральную репетицию «Павильона Армиды», поставленного Фокиным по его сценарию, Бенуа писал: «Вместо блистательного зрелища, достойного праздника в Версале, мы наблюдали хаотичную путаницу, странно напоминавшую ненавистные постановки Горского».[2]

Естественно было и для Левинсона, через десять лет после премьеры «Дочери Гудулы», встать на защиту танца от драматизации Горского. «Примитивный и узкий рационализм его общих концепций,— писал Левинсон,— имеет чисто отрицательное значение. Суетное и наивное желание *мотивировать* каждое движение танца свидетельствует об абсолютном непонимании *внепсихологического* значения балета. Этому балетмейстеру не дают спать лавры драматических режиссеров-натуралистов. Во всем чувствуется сдвиг в сторону драмы, и драмы вчерашнего дня».[3]

Критика премьеры была менее ученой, но зато и более запальчивой. Рецензии на этот раз отличались от обычных расплывчатых отзывов конкретностью оценок. Вдобавок о «Дочери Гудулы» московские газеты писали совсем не то, что петербургские, и разница в подходе к одному и тому же художественному событию была закономерна.

---

[1] Александр Бенуа. «Волшебное зеркальце». «Мир искусства», 1904, № 1, хроника, стр. 3.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 262.

[3] Андрей Левинсон. О московском балете. «Аполлон», 1911, № 10, май, стр. 160.

Фельетонист московских «Новостей дня» писал в день премьеры о расколе среди балетных завсегдатаев: «Раскол. И не из-за балерины, — из-за идеи. Дело серьезное и принципиальное. Консерваторы и либералы. Классики и новаторы. Балетная правая и левая». И, утвердившись в иронической позе, он как бы принимал сторону консерваторов, защитников старой «Эсмеральды», в которой «царил носок». «А новая «Эсмеральда» топчет этот носок в грязь, издевается над танцем и, в презрении к балету, зовет себя «мнимодрамой», то бишь — «мимодрамой». Балет, в котором не танцуют. Балет, в котором грозят какой-то реальной толпой оборванцев и жуликов. Балет, для которого совещались с археологами и архивами. Это какой-то Художественный театр. Это — Станиславский! Это — потрясение основ, по крайней мере — балетных. И этого нельзя простить! Уходите с вашей новорожденной, «станиславской» Эсмеральдой. Уберите вашу intruse.[1] Мы, истые балетоманы, требуем, понимаете вы, милостивый государь, — требуем нашу добрую, старую Эсмеральду со всем букетом ее чарующих па и газовыми мелодиями Пуни».[2]

Однако после премьеры московские «консерваторы», по крайней мере в прессе, не выступили против «Дочери Гудулы» так яростно, как петербуржцы. Анонимный критик тех же «Новостей дня» констатировал назавтра, что «в схватке традиции с новизною, балета с мимодрамой и старушки *Эсмеральды* с юною *Дочерью Гудулы* несомненная победа осталась за старушкой». Но далее он справедливо отмечал, что «повинен в этом не столько новый принцип, сколько мало удачное его применение... Хотели дать исторический жанр. Увлек средневековый народный праздник с расходившейся толпой, с папой шутов. И было сделано для этого очень много. Увы, слишком много... Слишком, — есть ли еще другой, более злой враг и предатель? Он подкрадывается, как тать в нощи, и губит все доброе. Хорошее тонуло в лишнем... А в сущности задумано отлично, а моментами и выполнено. Какая роскошь колорита, какая выдержанность стиля. Сколько здесь и истории, и вкуса. Но ведь это все-таки балет. И, как ни новаторствуйте, вы не можете отнять у него танцев. Это — его душа, его мелодия. Без них он — мертвое тело, nonsens».

В рецензии Кашкина львиная доля похвал досталась художнику, по адресу же композитора и хореографа было сделано немало серьезных упреков. Но балетная драма признавалась жанром, имеющим будущее.

[1] Непрошенную, втирушу (*франц.*). Намек на пьесу Метерлинка «Непрошенная» с образом Смерти («непрошенной») в центре.

[2] Мим. Нечто балетное. «Новости дня», 1902, № 6991, 24 ноября, стр. 4.

Совсем иначе судила петербургская пресса.

«Новое произведение московского балетмейстера не прибавило новых лавров к его славе!!! — писала «Петербургская газета».— «Эсмеральда» г. Горского названа мимодрамой; вернее было бы назвать это произведение «хореографическим винегретом».[1]

Яростнее всех зачеркивал эксперимент Горского молодой «нововременец» Беляев, известный в будущем драматург. Он метал громы против «застеночной эстетики» нового спектакля, против «заплечного режиссерства» Горского, который «под флагом «новых веяний» забрался в пансион благородных девиц и учинил там вольно практикующее общество живодерства». «Хотелось скорее домой... В Петербург! В Петербург! В Петербург!» — заканчивал Беляев статью, пародируя чеховских «Трех сестер», а с ними «станиславщину» в балете.

В Петербург. К невозмутимому постоянству балетных зрелищ. К близящейся премьере «неувядаемого» Петипа («Волшебное зеркало» — 9 февраля 1903 года). К безупречным нарядам и хорошеньким личикам благовоспитанных петербургских танцовщиц. Подальше от «набегающей на рампу бурным приливом» толпы. Впрочем, можно было не пугаться так уж. Прилив уляжется. Он пока еще был поднят случайным прозреньем художника, интуитивно искавшего новое, но настроенного отнюдь не революционно. Этому приливу суждено было подняться вновь в спектакле Вайнонена — хореографа другого времени через тридцать лет, когда такая же нищая толпа пошла сомкнутым строем на рампу в балете «Пламя Парижа».

В 1905 году «Московские ведомости» отметили: «13 ноября в Большом театре была дана *Эсмеральда, дочь Гудулы*... Наводящая на публику тяжелую тоску, эта мимодрама, стоившая дирекции несколько десятков тысяч рублей на постановку и тяжелого труда балетным артистам, дает очень плохие сборы. Мимодрама г. Горского в течение трех лет идет всего десятый раз». Может быть, эта заметка появилась не случайно в разгар революционных событий. Мимодрама Горского тревожила своей непохожестью на академические балеты императорской сцены. Вероятно, в силу тех же причин и дирекция не сочла нужным поддержать реформаторские поиски Горского. Во всяком случае, написанный им в июне 1902 года, то есть еще до премьеры «Дочери Гудулы», сценарий балета «Саламбо» восемь лет ожидал своего воплощения.

---

[1] N. N. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1902, № 325, 26 ноября, стр. 4.

Возвращение к пройденному

Горскому пришлось вернуться к тому, что он отрицал в «Дочери Гудулы». Мало того, он перестарался в желании порадовать зрителей избытком волшебных чудес и классических танцев в «Золотой рыбке». Его переделка балета Минкуса – Сен-Леона была показана 16 ноября 1903 года. Сен-Леон в 1867 году перенес действие балета на берег Днепра и превратил старуху из пушкинской сказки в кокетливую казачку, виртуозную плясунью, за что и был жестоко осмеян Щедриным. Горский, на первый взгляд, приблизил сюжетную линию балета к пушкинской первооснове. Перед премьерой балетная хроника сообщала, что заглавную роль исполнят в очередь Рославлева и Гельцер, старика «будет играть И. Н. Хлюстин, а старуху — г-жа Федорова 2-я».[1] На премьере партию Золотой рыбки исполнила Гримальди, а роль старика — Домашев. Одна Софья Федорова, согласно обещанному, играла старуху. По словам биографа, ей удавалось оправдать старуху, роль, на диво нелепо скомпонованную автором балетного либретто»,[2] — и роль закрепилась в ее репертуаре.

Фотографии и афиши, позволяя восстановить облик спектакля, говорят и о царившей там пестроте.

Сцены, где излагался прямой смысл сказки, отражали опыт драматического и оперного театра в обращении к боярской Руси. Для Коровина они стояли в ряду таких его работ, как «Садко» и «Золотой петушок». Действие этих сцен,— разворачивалось ли оно в избе, тереме или во дворце,— могло быть только пантомимным: старуха Федоровой, загримированная морщинистой черноволосой ведьмой лет сорока, носила повойник и длинный сарафан или пышную одежду боярыни. В тяжелых до полу костюмах были и окружавшие ее постельницы. Здесь находилось также множество других персонажей: шут, дворовые девушки, дворовые ребята, музыканты, прислужницы, прислужники. По мере возвышения старуха молодела, а в ее свите появлялись повара, арабы и другие. Не менялся, как и полагалось, только старик, одетый в посконную рубаху и лапти.

В условность обстановочно-костюмного спектакля вторгалась совсем другая условность феерических сцен и волшебных превращений. Уже в третьей картине первого акта, на берегу моря, вокруг старика танцевали «волны» и «рыбки» в тюниках. В четвертой картине второго акта, начинавшейся общим маршем участников, шел краковяк, за ним пляска шута — Рябцева, pas de deux

---

[1] Театр и музыка. «Московские ведомости». 1902, № 227, 8 октября, стр. 4.
[2] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 25.

розы и мотылька на музыку Делиба (фотография изображает Джульетту Мендес и Волинина в традиционных костюмах; у мотылька прикреплены крылышки к лопаткам), венгерский танец Брамса и японский на музыку Конюса. Затем в палатах старухи расцветал «оживленный сад». Там танцевали пять корифеек, двенадцать кордебалетных танцовщиц и шестнадцать воспитанниц. В вальсе, адажио, вариациях и общем галопе этого эпизода участвовали Золотая рыбка и ее безымянный партнер (Тихомиров танцевал тут с Гримальди, Гельцер и впоследствии Балашовой). В третьем акте старик, Золотая рыбка и ее спутник встречались на дне морском: их окружали сорок пять танцовщиц — «волны», пять корифеек — «морская пена» и двадцать восемь танцовщиков — «тритоны». Четвертый акт переносил в царства стихий и драгоценных камней. После кордебалета драгоценностей танцевали духи огня, воздуха, вод и земли с антуражем свиты. Тихомиров — теперь уже Царь металлов исполнял адажио с Гримальди — Золотой рыбкой, явившейся в виде бриллианта, и Федоровой — теперь повелительницей стихий. Дух огня — Мордкин и дух воздуха – Волинин исполняли вариацию на музыку Дриго, рубины — Джульетта Мендес и Мосолова — вариацию на музыку Массне и т. д. Заключительный галоп на музыку Листа объединял духов и их свиту с кордебалетом Царя металлов: рубинами, изумрудами, сапфирами, бирюзой, опалами, топазами. Во время галопа, как гласило либретто, «старуха, пожелавшая повелевать самой Золотой рыбкой, лишается всех своих богатств». Горский снова ввел «серпантин»: старуха — повелительница стихий сворачивала и разворачивала плащ, его колебаниями передавая свою тревогу и возмущение подданных.

Режиссер московской балетной группы П. В. Кандауров рапортовал фон Боолю 1 августа 1906 года: «Имею честь покорнейше просить Контору разрешить следующие изменения в бал. «Золотая рыбка»; во 2-м действии, 5-й картине выпустить совершенно вариацию под № 1 (муз. соч. Делиба) ввиду того, что вариация эта решительно не подходит, а также убавить количество танцующих в этой картине по причине страшной тесноты. В последнем акте тоже необходимо убавить количество танцующих и в связи с этим сделать изменения, так как при постановке этого акта рассчитывалось на более обширное место, чем то, которое было дано декорацией».[1]

Рапорт свидетельствует о многом. В частности, о том, что не так уж тесен был контакт между Коровиным и Горским, когда

[1] ГЦТМ, ед. хр 106702, л. 1 об.

решались вопросы о композиции сценического пространства. Но и композиция собственно музыкальная и танцевальная не отличалась строгостью, ибо с легкостью допускала изъятия. Помимо музыки Минкуса, туда входили, по порядку номеров, произведения Серова, Делиба, Брамса, Сен-Санса, Конюса, Дриго, Бускетто, Блейхмана, Вьетана, Юнгмана, Шенбурга, Чайковского. Впоследствии Левинсон писал вполне основательно: «Горский низводит музыкальное сопровождение балета на уровень необходимого аккомпанемента. Балет «Золотая рыбка», представляющий собой совершенно беспринципное pasticcio, соединение отрывков и «номеров» из целого ряда балетов различных композиторов, знаменует собой, даже при сравнении с сочинениями Минкуса и Пуни, дальнейшее понижение музыкального вкуса».[1] Петербургский критик в данном случае лишь констатировал то очевидное, о чем писала московская пресса сразу после премьеры. Рецензент «Московских ведомостей» признавался 18 ноября 1903 года: «От балета со сборною музыкой, конечно, и требовать много нельзя. Танцев действительно интересных и оригинальных нет или, в лучшем случае, мало. Отдельные более или менее обращающие на себя внимание нумера тонут в целом море «маршировок» кордебалета, под разными названиями повторяющих общие места»

«Золотая рыбка» Горского возвращала балетный театр на тридцать лет назад, к временам «Золотой рыбки» Сен-Леона и «Папоротника» С. П. Соколова. Она смыкалась с ними в эклектике сценического действия, превосходя их по части беззаботного отношения к музыке.

Столь неправдоподобным представляется факт постановки «Золотой рыбки» без малого через год после премьеры «Дочери Гудулы», что хореографа можно было бы заподозрить в изготовлении балета-пародии, наподобие тех балетных сценариев-памфлетов, что сочинялись во времена Щедрина. Но Горский с его прямодушием и верой в призвание был на такое неспособен. Он ставил спектакль всерьез. И соседство «Золотой рыбки» с «Дочерью Гудулы» — один из самых обидных парадоксов в его парадоксальной судьбе.

Обязанности службы постоянно вынуждали Горского идти на уступки, особенно в спектаклях, приуроченных к очередным бенефисам балерин. Как раз в таких работах Горский меньше всего посягал на каноническую основу. В бенефис Рославлевой 25 января 1904 года была показана «Баядерка», прежде москвичам

[1] Андрей Левинсон. О московском балете. «Аполлон», 1911, № 10, май, стр 162.

неизвестная. Балет Петипа предстал в первозданном виде, вплоть до декораций, и анонимный рецензент удовлетворенно заявлял: «Туманно-сероватые тона кисти г. Коровина сильно уже успели прискучить, и тем с бо́льшим интересом смотрелись декорации петербургских художников, которые еще не успели заблудиться в поисках новых путей».[1] Горский, понятно, не разделял подобных консервативных взглядов, и переделки не слишком заставили себя ждать. Правда, как все его переделки, они были половинчатыми. Горский возвратился к тому же балету, показав его 2 декабря 1907 года в собственной редакции, вместе с «Нуром и Анитрой». 28 ноября 1910 года он поставил «Баядерку» заново, но и эта версия не помешала критике указать на «устаревшую концепцию балета».[2] 19 марта 1917 года состоялась еще одна премьера «Баядерки». Раз от разу Горский вносил в балет Петипа собственные коррективы.

Сходным образом работал Горский и над другими балетами старого репертуара. «Коппелию» он поставил для бенефиса Гельцер 25 февраля 1905 года, и, по свидетельству «Московских ведомостей», спектакль «сопровождался большим успехом для г-жи Гельцер». Впоследствии балетмейстер неоднократно возвращался к «Коппелии», но она так и оставалась спектаклем балерины, а не постановщика.

13 февраля 1905 года на сцене Большого театра состоялась премьера «Волшебного зеркала». Неудача этого балета в 1903 году на Мариинской сцене показалась Теляковскому подходящим поводом для увольнения Петипа. В Москве балет имел успех. Тяжеловесную музыку Корещенко упростил капельмейстер Арендс. Декорации Головина, забракованные петербургскими балетоманами, получили в Москве самые одобрительные отзывы. Хореография сошла за образец академического стиля.

В «Волшебном зеркале» продолжился спор Горского с Петипа. На этот раз Горский сражался на равных правах, потому что если и видел петербургский спектакль, не мог досконально его изучить. Музыка, написанная в канонах Чайковского, требовала соответственных хореографических решений. В ней присутствовали обязательные формы балета XIX века — pas d'action и pas de deux, включающие адажио, вариации, коды. Ансамбли тоже были разработаны по канонам кордебалетного танца того времени. И Горский показал, что знает классический танец, умеет распоряжаться богатством его форм. Кашкин, одобряя перемены в му-

---

[1] Театр и музыка «Московские ведомости», 1904, № 27, 27 января, стр. 5.

[2] С. М[амонтов]. Балет. «Ежегодник императорских театров», 1911, вып VI, стр 96.

зыке Корещенко, добавлял, что «хореографическая сторона исполнения в Москве нам также больше нравится».[1] Спектакль шел до 1910 года и был возобновлен в 1914 году.

Итак, накануне первой русской революции Горский показал в Большом театре изрядное количество спектаклей. Он начал с того, что точно скопировал петербургские постановки «Спящей красавицы» и «Раймонды». От копий он перешел к переделкам. Радикальными они были в крупнейшей работе этого времени — в «Дон Кихоте», компромиссными — в «Лебедином озере» и «Жизели», в «Коньке-горбунке» и «Золотой рыбке». Тогда же Горский создал спектакль, где в декларативно чистом виде воплотил свою заветную мечту. То была самостоятельная постановка на специально написанную музыку — «Дочь Гудулы». В ней принципы драматизации действия облеклись в особую форму хореографического спектакля — мимодраму. Постановщику казалось тогда, что «Дочь Гудулы» — только отправной пункт для последующих открытий. На деле же Горский больше нигде не выразил свои стремления так полно и прямо. Уже тут выяснилось, что форма мимодрамы эстетически ограничена и мало дает взамен отнятого у «старого» балета.

Сама по себе тяга Горского к балетной драме была смела, а его симпатии к новаторским открытиям молодого Художественного театра прогрессивны. Но хореограф прямолинейно воспринял принципы Станиславского, применяя их к массовым пантомимным сценам своих спектаклей и поступаясь танцевальностью во имя зрелищности. Музыке он отводил вспомогательную роль. Ближайшим его союзником стал художник. Горский — первый русский хореограф, вступивший в прочный контакт с мастерами сценической живописи. Но, случалось, он излишне подчинял себя их замыслам, пренебрегая спецификой балета.

Как экспериментатор, как пролагатель нехоженных дорог Горский уже в первые годы своей работы представлял собой крупную фигуру среди деятелей русского балета. Отчасти он предвосхищал открытия Фокина. Кроме того, и творческая практика ряда советских балетмейстеров 1930-х годов кое в чем продолжила опыты Горского.

Так или иначе, к началу первой русской революции Горский, единоличный руководитель московского балетного театра, как бы завершил движение по кругу и возвратился к формам спектакля минувшего века.

---

[1] Н. К[ашкин]. «Волшебное зеркало». «Московские ведомости», 1905, № 59, 1 марта, стр. 4.

Согласно документам в деле «артиста балетной труппы императорских санкт-петербургских театров Михаила Фокина», он был незаконнорожденным сыном «баденской подданной города Мангейма Екатерины Кинд».[1]

Однако сам Фокин оставлял в стороне обстоятельства жизни семьи и начинал книгу воспоминаний[2] фразой отца:

— Не хочу, чтобы мой Мимочка был попрыгунчиком.

Купец второй гильдии Михаил Васильевич Фокин узаконил свое многодетное семейство к тому времени, когда младшему сыну Михаилу (он родился 23 апреля 1880 года) исполнилось восемь лет. Семейство было респектабельным и дружным. На страницах, посвященных детству, Михаил Михайлович Фокин с почтительной любовью отзывается об отце, матери, старших братьях и сестре.

Школьные годы

Светлы воспоминания Фокина и о годах, проведенных в Петербургском театральном училище: он поступил туда в 1889 году и окончил его весной 1898 года. В самом деле, жизнь в училище была не слишком обременительна для питомцев. Там готовили актеров балета, заботясь исключительно об их профессиональной выучке. Воспитанники проходили курс у нескольких учителей, занимаясь у иных по два-три года.

«Поступив в школу, я вошел в класс Платона Константиновича Карсавина и делал полгода только «экзерсис у палки»,— вспоминал Фокин (стр. 102). Через два года он перешел к Н. И. Волкову, потом к А. В. Ширяеву, П. А. Гердту, Н. Г. Легату, совершенствуясь в избранной профессии.

Остальным предметам в школе обучали поверхностно, и даже добросовестные преподаватели мало что могли поделать с давно установленным порядком. Воспитанники, занятые почти во всех балетах текущего репертуара, постоянно пропускали уроки из-за репетиций в школьных залах или на сцене Мариинского театра. Репетиции да путешествия из школы в театр занимали обычно весь учебный день.

В результате окончившие школу актеры великолепно знали «ремесло» танца. «Терпеливая, медленная работа действительно сформировала мои ноги, и я на всю жизнь был избавлен от затруднений, которые так мучают танцора, если он начал работать слишком поздно»,— отмечал Фокин (стр. 102). Вместе с тем добрая старая школьная традиция позволяла скверно учиться по общеобразовательным предметам и вообще относиться к ним снисходительно.

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп 13, д. 1126, л. 5.

[2] М. Фокин. Против течения Л.—М., «Искусство», 1962. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте главы.

Многие танцовщики Мариинского театра, обладая светскими манерами, не умели грамотно писать и успевали за всю жизнь прочитать две-три книжки. Некоторые потом пытались восполнить пробелы образования, читали торопливо и бессистемно. Следы дилетантских занятий заметны, например, в деятельности Горского — как в его сценической практике, так и в оставленных им бумагах.

Жизнь Фокина в искусстве и подтверждает общее правило, и является исключением из него.

В характере этого замечательно талантливого человека уживалось немало противоположных качеств. Он был порывист, но мог быть и бесконечно терпелив, ценил авторитеты и порывался их сокрушить. Честолюбие и настойчивость соединялись в нем с природным талантом, энергия — с незаурядным умом.

В школе, не отказываясь от игр и шалостей, зачинщиком которых он же часто и был, Фокин интересовался и вещами не столь уж обязательными для балетного актера: читал, рисовал, музицировал, проявляя способности ко всему, за что бы ни брался.

«Однажды Фокин нарисовал образ Христа, который был похож на нашего школьного священника Пигулевского,— рассказывает А. Н. Маслов, старший соученик Фокина.— Образ этот висел в спальне мальчиков. Он рисовал также картинки юмористического характера. На одной добродушный розовый бог спрашивал: «Адам, где ты?» Адам, прячась, выглядывал из-за дерева. На другой бог, вылепив из глины человечка, дул на него».[1] В музее Ленинградского хореографического училища имеются автопортрет Фокина и натюрморт его кисти, в русском и американском изданиях его мемуаров воспроизведены написанные им портреты жены и сына. Как правило, Фокин писал маслом, тщательно наблюдая детали, стремясь в подробностях воссоздать модель. Его работы полны выдумки, но выдержаны в духе буквальности и указывают на убежденную реалистичность манеры.

Так оно и должно было быть. На казенных уроках рисования в школе и на нескольких случайных занятиях в мастерской Л. Е. Дмитриева-Кавказского ничего, кроме рутинных истин, он получить не мог. Главные впечатления были связаны с одинокими часами в музее Александра III (теперь — Русский музей) и в Эрмитаже, где юноша копировал классические образцы. Он узнавал живопись не из учебников и руководств, а непосредственно, наглядно. «Последний день Помпеи» Брюллова, портреты Зарянко, жанр Федотова и картины передвижников, так же как пластика Египта, скульптура Греции, полотна итальянского Возрождения,

---

[1] Из беседы с А. Н. Масловым 3 января 1961 г.

были откровениями для его пытливой натуры, воспитанной на специфической балетной эстетике конца XIX века.

Во многом отсюда изобразительная достоверность его хореографии: современников она поражала — вкупе с изощренным историзмом декораций и костюмов художников «Мира искусства». Впрочем, именно эта выверенная точность пластического рисунка первая расплывалась, улетучивалась из спектаклей в ходе их естественной сценической жизни, о чем Фокин постоянно сожалел.

Музыкальные вкусы Фокина воспитывались на образцах русской музыки. Фокин участвовал в музыкальных кружках, любительских и профессиональных. Это продолжалось даже в начале 1900-х годов. «Особенно захватило меня модное в то время увлечение национальными русскими инструментами»,— вспоминал он о своих выступлениях балалаечника в оркестре народных инструментов В. В. Андреева (стр. 140).

Там Фокин встретился с русским фольклором, о чем благодарно вспоминал на склоне лет. Любительские упражнения в качестве мандолиниста и балалаечника-концертанта познакомили его с практикой аранжировки. «Лебедя» Сен-Санса он «разыгрывал на мандолине и потом поставил на эту музыку «Умирающего лебедя» для Павловой», а скрипичный концерт Мендельсона, с которым «долго «боролся» на мандолине», послужил впоследствии основой для балета «Эльфы». Практикой аранжировки Фокин пользовался весьма широко как хореограф. Большинство его балетов поставлено на музыку, не предназначенную для танцев.

Ортодоксальную подготовку получил Фокин по своей прямой специальности — балету и основе этого балета — классическому танцу. «Я с первого урока «старался» до самоистязания»,— признавался он (стр. 102). Он постигал на практике тайны сложной науки.

Уже на школьной сцене Фокин изведал радость публичных выступлений.

Ученические дебюты

Фокин рассказывал о первом выступлении в балете «Талисман»: это было в 1889 году, когда он только поступил в школу. Затем он вспоминал о «Золушке». Но «Золушка» была поставлена уже в 1893 году, а до нее состоялись премьеры куда более значительные. Разумеется, Фокин был занят в детских танцах «Спящей красавицы» уже в 1890 году, а в 1892-м сыграл одного из братьев Мальчика-с-пальчик. Занят он был и на премьере «Щелкунчика» (1892), а в 1895 году исполнил роль самого Щелкунчика. Наверняка видел он и «Лебединое озеро» (1895), потому что учеников школы, по заведенному обычаю, возили на все генеральные репетиции. В том же 1895 году Фокин

исполнил свою первую «афишную» роль Овсеня в танцах из оперы Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством», поставленных Львом Ивановым.

Ученицы Чекетти — Любовь Егорова и Юлия Седова и ученики Легата — Михаил Обухов и Фокин с первых лет в школе занимали видные места в детских вальсах, мазурках, чардашах. В последних классах они получали ведущие роли в балетах, поставленных специально для них на школьной сцене. У Фокина это были: Лука в «Волшебной флейте» (1893), Колен в «Тщетной предосторожности» (1896), Адонис в «Шалостях Амура» (1897); все три балета ставил Лев Иванов.

28 марта 1898 года был выпускной спектакль училища на сцене Михайловского театра. В балете Петипа «Две звезды» Фокин исполнял партию Адониса, в балете Чекетти «Урок танцев в гостинице» — роль учителя танцев.

Сразу после этого спектакля Чекетти сочинил для своих учениц-виртуозок и их партнеров pas de quatre на музыку Келлера. Новинка была показана через месяц, 26 апреля, как вставной номер в балете «Пахита». Четверо выпускников выступили как участники спектакля Мариинского театра. Дебютанты получили отличную прессу.

Балетный обозреватель еженедельника «Театр и искусство» Н. Ф. Федоров писал: «Блестящий дебют названных воспитанниц и воспитанников породил немало восторгов». Особенно выделял он воспитанников: «Гг. Обухов и Фокин уже теперь немногим уступают нашим лучшим классическим солистам, можно с уверенностью сказать, что в будущем из них выработаются первоклассные артисты. У них блестящая, доходящая до виртуозности техника, изящные манеры, легкость, гибкость».[1]

Рецензент «Петербургской газеты» Безобразов назавтра после спектакля коротко отметил, что «дебютантки и дебютанты начали свою артистическую карьеру блестящим образом», и поздравил балетную труппу «с счастливым приобретением». Через день он писал, что Обухов и Фокин имели успех еще бо́льший, чем их партнерши: «По наружности они еще совершенно юнцы, а по искусству уже вполне законченные танцовщики».[2]

Так началась исполнительская деятельность Фокина.

Он вышел из школы одним из лучших учеников и, минуя кордебалет, вместе с Егоровой, Седовой, Обуховым занял положение танцовщика. Превзойдя науку, он быстро разочаровался в ней.

[1] Н. Ф[едоров] Балет «Театр и искусство», 1898, № 18, май, стр. 340—341

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1898, № 114, 28 апреля, стр. 3.

Иначе и не могло быть. Гораздо более робкий и неуверенный Горский, став на путь самостоятельного труда, также искал выход из узаконений XIX века. Разница характеров и дарований, среды житейской и творческой, даже разница в возрасте обусловила неодинаковость результатов. Горский до конца остался половинчатым в своих поисках, руководился расплывчатыми эстетическими задачами. Фокин быстро определился в стремлении к цели, поставленной продуманно и четко.

В сущности, недолгие шесть лет чистого исполнительства были внутренней подготовкой к опытам хореографа.

Размышления о предтечах

Первое знакомство Фокина с балетом пришлось на годы пышного расцвета этого искусства. Петипа достиг желанных результатов своих поисков и создал образцы танцевального симфонизма в балетах Чайковского и Глазунова. В полный голос заговорил Лев Иванов, сочинив «Половецкие пляски» в «Князе Игоре» (1890), танец снежных хлопьев в «Щелкунчике», танцевальные сцены лебедей в «Лебедином озере». Случайно или намеренно умолчал Фокин об этом в своих воспоминаниях? Как знать! Одно неоспоримо: говоря о минувшем, он по временам путал события, иногда умалчивал о них или представлял в неверном свете.

По его словам, единственным балетом Льва Иванова, при нем поставленным, была «Волшебная флейта» на музыку Дриго. Действительно, в балете, который Лев Иванов сочинил для школьного спектакля, Фокин исполнял главную роль Луки. Но если наблюдательный ученик шестого класса так отчетливо запомнил небрежную постановку танца, нелепость пантомимных мизансцен далеко не лучшего спектакля Иванова, мог ли он не заметить тех порывов гения, что содержались в напористом беге половцев, в сказочном кружении снежинок, в печальных играх лебедей? .. Не мог не знать он и такие постановки Иванова, как «Ацис и Галатея» Кадлеца (1896), неудавшаяся «Дочь Микадо» Врангеля (1897), Вторая рапсодия Листа (1900), «Египетские ночи» Аренского (балет, доведенный в 1901 году до премьеры, но не показанный публике), наконец прерванная смертью работа Льва Иванова над «Сильвией» Делиба (1901). Некоторые из названных произведений («Половецкие пляски», «Ацис и Галатея», «Египетские ночи») Фокин потом ставил сам.

Против написанного Фокиным свидетельствовали его же постановки, где приметны следы влияния Льва Иванова (о чем речь пойдет ниже). Наследие Иванова, как и наследие Петипа, образовало ту питательную среду, в которой возникло искусство Фо-

кина. Другое дело, что многое было воспринято неосознанно, даже помимо воли.

Отказ от наследия предшественников объясним. *Только* школьные годы Фокина совпали с грандиозным торжеством русского балета XIX века. Год выпуска будущего хореографа из школы оказался и годом последнего триумфа Петипа, поставившего «Раймонду». Начало исполнительской деятельности Фокина пришлось на годы заката великих мастеров: в 1901 году умер Лев Иванов, в 1903 году был уволен Петипа.

Правда, закат был достойным. Вторая рапсодия Листа, поставленная Ивановым, осталась образцом симфонизации характерного танца в границах академического балета. В том же 1900 году Петипа поставил «Времена года» и «Испытание Дамиса» Глазунова, «Арлекинаду» Дриго.

В двух последних балетах Фокин был занят. В «Испытании Дамиса» он изображал одного из восьми гостей графини Изабеллы, исполнявших старинные французские танцы: куранту, мюзетту, сарабанду, вольту, фрикассе. В «Арлекинаде», вместе с постоянной своей партнершей Анной Павловой, он участвовал в серенаде первого акта, которую исполняли героини балета — Коломбина и Пьеретта (Кшесинская и Преображенская), а с ними Арлекин (Кякшт), Пьеро (Николай Легат) и четыре пары танцовщиков. 26 октября 1903 года Фокин исполнил в «Арлекинаде» партию Арлекина. Много позже он заявил, что она была единственной, быть может, партией старого репертуара, где «танец выражал характер действующего лица, выявлял действие, содержание балета», где «танец и роль сливались» (стр. 154).

Заявление грешило против истины. Сам Фокин доказывал это несколькими строчками ниже. Он вспоминал партию Мотылька в последнем, не доведенном до конца балете Петипа «Роман бутона розы» на музыку Дриго. Рассказ о репетициях балета Фокин заканчивал выводом: «Я убежден, что талант Петипа нисколько не был в упадке, как утверждали его враги. Наоборот, несмотря на старость, он до последних дней работы был полон художественной силы, к которой присоединил еще колоссальный опыт».

За два года до смерти, прочтя том материалов по истории русского балета, Фокин обратился с письмом к его составителю М. В. Борисоглебскому. Дважды прося исправить фразу: «Он открыто заявлял, что «докажет свое преимущество не только над отжившим свой век Петипа»,[1] — Фокин настаивал: «Я боролся против

---

[1] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II. Л., изд. ЛГХУ, 1939, стр. 89.

рутины, отживших традиций, устарелых приемов... но больших и старых художников уважал» (стр. 546). Все-таки и здесь Фокин не объяснял, что же именно уважал он в «больших художниках», если оставить в стороне их старость.

Зато в молодости он решительно отрицал созданное этими художниками: «Сомнение в том, что в балете все обстоит благополучно, что танец, которому меня обучали, действительно построен на незыблемых и неизменных законах, сомнения в законах и догматах старого балета возникли у меня при сопоставлении балетной пластики, балетных поз и движений с тем, что я наблюдал в других искусствах. Это произошло, когда, увлекаясь живописью, я копировал картины» (стр. 109).

Выступая против единого догмата для своего искусства, Фокин идеализировал другие искусства, видя их не в постоянной внутренней борьбе, а в благополучной завершенности развития. Зная изобразительные искусства дилетантски, Фокин был слишком связан с балетной профессией, чтобы судить о ней со стороны.

Балет XIX века, достигнув вершины в 1890-х годах, пришел и к своему исходу как искусство определенной исторической эпохи. Теперь балеты, сочиненные по всем правилам «Спящей красавицы», «Лебединого озера» или «Раймонды», могли быть только эпигонскими. Такими и являлись балеты, поставленные в 1900-х годах Гердтом, Куличевской, Легатом, Чекетти, Ширяевым.

Для этих деятелей петербургского балета эстетика, закрепленная в спектаклях Петипа, была единственно возможной. Балетмейстеры, учителя, исполнители — они оказывались бо́льшими роялистами, чем король. Для них уход великого хореографа не отменил установленных им законов, а, напротив, сделал законы прочнее и неподвижнее. То, что Петипа бесконечно совершенствовал в большом и малом, превратилось в догму.

Молодой танцовщик Фокин, еще не предполагая, что сумеет что-то свое противопоставить этой догме, уже всем существом осуждал и отрицал ее.

Пылкостью неприятия обусловливалась его всеобщность. Отрицая старое, Фокин не умел отделить в нем непреходящие ценности. Ценностью был классический танец в его академических формах, разработанных поколениями и подлежащих постоянному развитию. Фокин признавал такой танец главным образом как превосходное средство воспитания тела танцовщика. Но Фокин обеднял его как выразительное средство искусства танцовщика. Сближая задачи танца с задачами изобразительных искусств, он посягал на возможность обобщенной образности, добытую великими хореографами прошлого.

Разумеется, во многом тут были повинны эпигоны Петипа: обобщать они не стремились, не умели и потому, не желая того, превращали классический танец в нечто бездушное. Все же охранительные позиции театра и школы имели свою положительную сторону в пору реформ Горского и Фокина. Не случайно в ту пору, подтверждая силу выразительного классического танца, расцвело искусство исполнителей на петербургской и московской сценах.

Фокин начал с отрицания. Положительная программа кристаллизовалась позднее — в раздумьях над прочитанным и виденным, в разговорах с людьми, стоявшими вне балетного театра.

Отрицание было естественным следствием разочарованности, пришедшей ко многим новичкам труппы на смену надеждам школьных лет. Разочарованными обычно бывали как раз лучшие, окончившие школу с наградами. Те, кто находил в кордебалете пристанище на всю жизнь, до пенсии, были довольны. Не то что способные и честолюбивые...

В академическом репертуаре

Первый «взрослый» успех в «Пахите» и первые похвалы печати отшумели. Настали будни театра, когда танцевать приходилось все подряд, не ожидая ничьих похвал. Режиссеры и не думали о том, что Фокина воспитывали в училище как «танцовщика чисто классического стиля», говоря словами его рецензента. Он танцевал подряд трудное pas de trois из «Лебединого озера» и партию демихарактерного пастушка в интермедии «Пиковой дамы», Бернарда де Вантадура из «Раймонды» с его сложным классическим танцем и цыганский в опере «Гугеноты», правда, в паре с Преображенской. И так — не только на первых порах. Шли годы, а сольные места перемежались кордебалетными, на которые режиссеры имели право назначать актеров по усмотрению.

Куда умереннее звучали голоса прессы. Критики совсем иначе писали зимой о выступивших в pas de trois «Лебединого озера» артистах Егоровой, Седовой и Фокине, чем писали о них весной как об учениках. «Едва ли это вполне законченные артисты,— сетовал теперь Федоров. — Прежде всего они уступают своим предшественникам в техническом отношении, и местами в их танцах сквозит даже неуверенность».[1] Все вместе не повышало настроения честолюбивого юноши. Вскоре в его деле появились огорчительные отметки.

Уже 26 декабря 1898 года Фокин не явился на утреннее представление «Лебединого озера». За ним послали курьера, задержали

---

[1] Н. Ф[едоров]. Балет. «Театр и искусство», 1898, № 48, 29 ноября, стр 871

начало, но не дождавшись, дали спектакль без pas de trois. Фокин оправдывался тем, что не знал о перемене балета, но это не спасло его от строжайшего выговора.[1]

Страницы архивного дела зеркально отражают рассказанное Фокиным в мемуарах. Чем больше разочаровывался танцовщик в своем искусстве, тем ревностнее занимался живописью, музыкой, много читал, увлекался философией Толстого. В мемуарах описаны первые путешествия, — интерес к жизни позволял не замечать неудобств и превращать безденежье в романтическую подробность приключений. В деле Фокина выговоры и штрафы (в одном только декабре 1901 года он получил выговор за неявку на представление оперы «Волшебный стрелок» и был оштрафован за пропуск репетиции «Жавотты») сменялись его просьбами о заграничных отпусках.

И так же регулярно, подтверждая рассказ Фокина о том, что начальство выдвигало способного танцовщика, повторялись приказы о повышении в ранге и окладе содержания. Определенный на службу к театрам с жалованьем 800 рублей в год, он получил с 1 сентября 1901 года 1000 рублей в год и был переведен во вторые танцовщики, с 1 сентября 1902 года — оклад 1200 рублей в год, с 1 мая 1904 года был переведен в разряд первых танцовщиков, а с 1 сентября того же года получал уже 1500 рублей и т. д.

Повышение в разряде означало и получение новых ответственных мест. В репертуар Фокина вошли лучшие партии классического репертуара в той именно последовательности, какая установилась уже для многих поколений до него, то есть от виртуозных сольных номеров — до главных партий. От партии одного из двух трубадуров в «Раймонде» он перешел к роли Жана де Бриена. От мужской партии в pas de trois «Пахиты» — к ее герою Люсьену д'Эрвильи. После участия в pas d'action последнего акта «Баядерки» Фокин получил роль Солора. В балетах Чайковского он исполнял разнообразные роли. В «Щелкунчике» — принца Коклюша. В «Спящей красавице» — виртуозную партию Голубой птицы, мазурку принца Фортюне в паре с Золушкой, принца Шери — одного из претендентов на руку Авроры, наконец принца Дезире. В «Лебедином озере» начало карьеры Фокина было отмечено выступлением в pas de trois, в 1902 году он исполнил испанский танец второго акта, в 1915 году — роль принца Зигфрида с Вагановой — Одеттой и Одиллией.[2]

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 13, д. 1126, л. 10.

[2] Подробный список ролей Фокина см. в его книге «Против течения»; список составила Г. Н. Добровольская.

Если Фокин-хореограф мог проводить свои поиски только вопреки академизму, то для Фокина-танцовщика правила, воспринятые от учителей-мастеров XIX века, наскучив и надоев, сохраняли свою незыблемость.

Фокин-исполнитель не вносил новшеств в партии классического репертуара и часто бывал в них менее интересен, чем другие танцовщики. Во всяком случае, отличная выучка брала верх над актерской выразительностью, которую Фокин считал ненужной, да и несовместимой с танцевальной партией. «Как только доходило до танцев, все остальное оказывалось не имеющим значения,— утверждал он.— Парик мог растрепаться, со своими волосами удобнее танцевать, стильный костюм мешает танцу, поэтому артист принимал вид танцовщика. Я чувствовал, что это нелепо, но такова была традиция. Менять ничего нельзя» (стр. 123–124).

И Фокин ничего менять не пытался. В отзывах на его выступления постоянно слышались похвалы за танцы и редко — за актерскую игру.

Безобразов писал 21 апреля 1900 года в «Петербургской газете» о дебюте Фокина в «Грациелле»: «Благородная манера танцев, классическая школа и сценическая наружность делают г. Фокина одним из любимцев публики».

Осенью следующего года Плещеев писал, что в дивертисменте после «Жизели» «с большим брио и полной отчетливостью исполнили pas de six г-жи Павлова 2, Седова, Трефилова, Егорова, Гордова и г. Фокин. Это их ансамбль, можно сказать, что они в танцах спелись удивительно согласно».[1]

В том же году Фокин дебютировал с Павловой в «Пробуждении Флоры» Дриго — Льва Иванова. Она исполняла роль Флоры, он — роль Аполлона. Рецензенты, оценивая дебютантку, обошли молчанием ее партнера.

В 1903 году на Фокина обратил внимание балетный критик Валериан Светлов. В рецензии на возобновление «Гарлемского тюльпана» Льва Иванова, где Фокин исполнял pas de six с Трефиловой — Эммой. Светлов отметил его «выдающийся успех».[2] Через месяц, 28 октября, Светлов написал о дебюте Фокина в главной роли «Арлекинады». Словно уточняя трафаретную похвалу Плещеева, который объявлял: «Ловким, изящным арлекином представился г. Фокин», Светлов замечал: «Г. Фокин был хорошим арлекином, но недостаточно живым и юрким». Еще прохладнее

---

[1] Стар[ый] балет[оман] [А. А. Плещеев]. Балет. «Петербургская газета», 1901, № 279, 29 октября, стр. 3.

[2] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 742, 23 сентября, стр. 2.

отозвался Федоров: «Не особенно удачна замена в роли Арлекина г. Кякшта г. Фокиным. Бесспорно, г. Фокин танцовщик не без дарования и не без технического блеска, но все-таки г. Кякшт превосходит его своею грациозностью, и танцы его носят более законченный характер».[1]

С легкой иронией писал Светлов о новых партнерах балерины в «Спящей красавице»: «Новые женихи гг. Андрианов, Козлов, Фокин и Больм несколько робели в присутствии невесты, которую им поочередно приходилось поддерживать, и по их смущенным лицам можно было заключить, что невеста у них очень строгая».[2] Светлов отлично знал, что так оно и было: роль Авроры исполняла в тот вечер прима-балерина Кшесинская. Властная хозяйка петербургского балета находилась в расцвете сил, партия Авроры числилась за нею более десятка лет, и правила академической школы она блюла с подчеркнутой строгостью.

Спустя несколько месяцев в партии Авроры выступила итальянская гастролерша Энрикетта Гримальди. «Из прочих исполнителей отметим г-на Фокина, изящного принца Дезире», — писал рецензент.[3] С тех пор эпитет «изящный» прилагали к Фокину-танцовщику самые разные критики самых разных ролей его репертуара. В феврале 1905 года, когда Фокин выступил с Преображенской в pas de deux феи Драже и принца Коклюша из «Щелкунчика», Светлов подтверждал, что Фокин «очень элегантный и воздушный танцовщик», но «как кавалер оставляет много желать». В ноябре Светлов находил у танцовщика успехи: «Изящным кавалером балерины Павловой был г. Фокин, у которого стало теперь больше апломба и меньше растерянности».[4] Речь шла о роли Люсьена д'Эрвильи в «Пахите», где некогда Петипа — первый петербургский исполнитель, а затем Гердт давали тонкий актерский рисунок роли. Светлов, восхищаясь талантом Павловой, «как в драматических своих элементах, так и в хореографических», о Фокине упоминал только как о танцовщике. Через год критик выразился еще определеннее: «Хорошим кавалером балерины г-жи Преображенской был г. Фокин, ловкий и изящный партнер: желательна была бы более выразительная игра в роли Люсьена д'Эрвильи».

Светлов и в дальнейшем считал Фокина хорошим танцовщиком, но посредственным актером. Вот подряд три его отзыва, относя-

---

[1] Н. Ф[едоров]. Балет. «Театр и искусство», 1903, № 46, 9 ноября, стр. 860.

[2] В. Светлов. «Спящая красавица». «Биржевые ведомости», 1904, № 42, 24 января, стр. 3.

[3] И.— э. Балет. «Биржевые ведомости», 1904, № 488, 24 сентября, стр. 4.

[4] Вал. Светлов. «Пахита» — г-жа Павлова 2-я. «Биржевые ведомости», 1905, № 91132, 29 ноября, стр. 3.

щиеся к 1907 году: «Совершенно исключительный случай, чтобы мужская вариация была повторена. Но г. Фокин танцевал ее великолепно, начиная эффектными sissonnes»,— писал он в январе о pas de deux из «Тщетной предосторожности». «Превосходным, ловким и элегантным кавалером балерины был г. Фокин, отлично протанцевавший свою вариацию» («Конек-горбунок» с Кшесинской в феврале). «Г. Фокин заместил г. Гердта в ответственной роли Солора. Заместил, но, увы, не заменил, ибо трудно забыть в этой роли такого артиста, как г. Гердт» («Баядерка», сентябрь).

К концу 1907 года Светлов стал снисходительнее, благодаря тому интересу, который вызвали у него опыты Фокина-балетмейстера. Сохраняя все те же выражения для похвал, он теперь воздерживался от оценок Фокина как актера. «Г. Фокин очень изящный и ловкий рыцарь де Бриен»,— сообщал он после «Раймонды», тогда как Суворин писал о том же спектакле: «Великолепно играл Абдеррахмана г. Гердт в сцене любви, обнаруживший поистине восточную страстность; но его счастливый соперник (де Бриен) г. Фокин, увы, не обнаружил темперамента». [1]

В отличие от Светлова, сторонники академизма стали суровее к Фокину после первых спектаклей молодого хореографа. «Удивительнее всего, что из вчерашних мимистов слабее других был маэстро Фокин»,— деланно сокрушался 7 декабря 1909 года, после очередной «Пахиты», рецензент «Петербургской газеты». Но мелкие уколы не причиняли вреда, и противники переменили тактику: они принялись спасать Фокина от него самого, противопоставляя хорошему Фокину-танцовщику плохого Фокина-балетмейстера. Именно об этом писал Шидловский, рецензируя 218-е представление «Дочери фараона»: «Было бы несправедливо не отметить прекрасных танцев г. Фокина в строго классическом стиле, законченной техники, грации и поз. Он лишний раз доказал, что, ударившись в декадентство, пошел по ложной для него дороге». [2] Ему вторил теперь рецензент того же спектакля из «Петербургской газеты». Явно преувеличивая, он уверял: «Поразил вчера г. Фокин своими полетами, равнявшимися полетам г. Нижинского, но г. Фокин держит корпус и руки, тогда как г. Нижинский часто грешит в этом отношении». Ревнители традиций Петипа не стеснялись ничем, призывая Фокина одуматься, вернуться на путь истинный.

Но то был 1910 год. Фокин стал мировой знаменитостью. Его исполнительское мастерство расценивалось теперь по ролям в его

---

[1] [Суво]рин. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11377, 13 ноября, стр. 5.

[2] Vidi [Б. В. Шидловский]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 17, 18 января, стр. 4.

собственных спектаклях, по им же установленным эстетическим законам.

Как сделался Фокин балетмейстером?

Первые опыты преподавателя

1 сентября 1904 года Фокин был определен старшим преподавателем на женскую половину училища вместо Гердта.[1] Сам он писал в мемуарах (стр. 146), что пришел в балетную школу тремя годами ранее, когда ему исполнился 21 год. На это же указывают данные «Ежегодника императорских театров». Следует предполагать, что эти три года юный преподаватель младших классов работал сверх штата. Службу в училище он оставил формально 1 сентября 1911 года,[2] хотя практически и это произошло раньше. Так или иначе, его рассказ о ранних опытах в хореографии несколько путает хронологическую последовательность событий. Талантливый балетмейстер до смерти боялся признать чьи бы то ни было влияния. Он отрекался от предшественника-академиста Льва Иванова. Он пробовал доказать, что мысли о реформе балетного театра были сформулированы им уже в предисловии к сценарию и в самом сценарии «Дафниса и Хлои», сочиненном якобы до русских гастролей Изадоры Дункан.

Американская танцовщица-босоножка приехала в Петербург в декабре 1904 года. Фокин задним числом отнес свой сценарий к 1904 году, тем самым объявив независимость от Дункан. Вместе с тем, вспоминая о своем первом балете «Ацис и Галатея», показанном на выпускном спектакле училища 20 апреля 1905 года, Фокин откровенно сознавался: «До того мне не приходило в голову, что у меня могут быть какие-нибудь к этому способности» (стр. 161). Весь интересный рассказ об «Ацисе и Галатее» подтверждает эти слова о неподготовленности к работе балетмейстера, свидетельствует о том, что мысли, изложенные в либретто «Дафниса и Хлои», спектакля 1912 года, не предваряли постановку «Ациса и Галатеи» (1905), а возникли после нее, не раньше 1907 года.

Молодой танцовщик, начинающий учитель классического танца непременно должен был посетить концерты Изадоры Дункан. Газеты и журналы были полны рецензий. Люди литературы и искусства, даже не признающие балета вообще, восторгались «божественной Изадорой», воспевали чистоту ее вдохновенного искусства. Вскоре концертные эстрады наводнило множество босоногих танцовщиц как иностранного, так и отечественного происхождения.

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 13, д. 1126, л. 39.

[2] «Ежегодник императорских театров», сезон 1911/12. приложение, стр. 148.

«Ацис и Галатея»

Не потому ли Фокин, получив от инспектора школы предложение поставить своим ученицам балет, обратился к сюжету из античной мифологии? В нотной библиотеке театра хранилось немало балетных клавиров на так называемые античные темы: всевозможные «Шалости Амура», «Жертвы Амуру» и проч. Музыка «Ациса и Галатеи» была не лучше и не хуже других. В 1896 году рецензент постановки Льва Иванова отмечал, что «музыка, написанная г. Кадлец, из рук вон плоха... она очень растянута, суха, нестерпимо скучна и подчас совершенно не соответствует сюжету».[1] Не эта ли трафаретная музыка заставила потом Фокина написать в предисловии к «Дафнису и Хлое»: «Отнюдь не следует придерживаться как незыблемых канонов тех темпов и форм, которые установились в балетной музыке, как, напр., вальсы, польки и обязательный галоп для окончания. Их можно без ущерба для танцев заменить менее избитыми формами» (стр. 567). Фокин писал это, имея в виду Кадлеца и как предполагаемого композитора «Дафниса и Хлои», избранного им, конечно же, только благодаря знакомству, которое состоялось во время постановки «Ациса и Галатеи». Развивая мысль далее, Фокин предлагал: «Музыка должна быть непрерывна (за исключением пауз и фраз, которые требуются смыслом балета и самой музыки)». Задача для своего времени подлинно новаторская, достойная будущего сотрудника Стравинского и Равеля, уводящая вперед, к практике балета XX века.

Но мечты о «Дафнисе и Хлое», о балете, где музыка, живопись и танец воспроизведут картины романа Лонга, уживались пока что с опытами в духе балетного театра прошлого. Потом, в мемуарах, Фокину захочется укоротить пору неуверенных поисков. Тогда возникнут незаметные для него самого анахронизмы, когда либретто «Дафниса и Хлои» переместилось в 1904 год, а «Умирающий лебедь» оказался датирован 1905-м вместо конца 1907 года. На самом деле планы оставались нереализованными до 1907 года. Все сделанное ранее выдавало в Фокине одаренного балетмейстера, но особого новаторства не обнаруживало. В сентябре 1905 года он женился на недавно окончившей школу танцовщице В. П. Антоновой и, что называется, остепенился.

Работа над «Ацисом и Галатеей» заставила Фокина изучать античность уже не любительски, а с практической целью. Он посещал Публичную библиотеку, где В. В. Стасов познакомил его с ценными изданиями по искусству античного мира.

---

[1] Н. Л. О—с к и й. Мариинский театр. «Петербургский листок», 1896, № 22, 23 января, стр. 3.

Замысел удалось осуществить тогда только в частностях. Инспектор, узнав о выдумке молодого преподавателя, обязал его ставить танцы в положенном жанре. Все же Фокин одно новшество в «Ацисе и Галатее» сохранил. Воспитанники, исполнявшие танец фавнов, по словам Фокина, «похожие на зверей», «не делали никаких балетных па и в конце танца кувыркались через головы» (стр. 162). Скорее всего этот танец был пробой сил в так называемом жанре гротеск, допускавшем вольные движения и необычные позы. Светлов, приметливый на новинки, в отчете о генеральной репетиции «Ациса и Галатеи», состоявшейся 11 апреля, ни словом не обмолвился о чем-нибудь необычном. Другие рецензенты отмечали главным образом элевацию и быстрое верчение одного из фавнов — воспитанника Нижинского.

Зато Светлов достаточно подробно описал pas de deux scénique, сочиненное Фокиным для Галатеи — Горшковой и Ациса — Лопухова. Его восхитили мягкость и изящество движений Горшковой (ученицы Фокина), «отделанность» ее вариаций, чистота «почти безукоризненных антраша-six», красота аттитюдов, а также ловкость в поддержке и танцах Лопухова (ученика М. К. Обухова); словом, он не оставил сомнений в том, что эти танцы отвечали всем правилам академизма.[1]

В тот же вечер Фокин показал в дивертисменте номер «Polka pizzicato» на музыку Штрауса в исполнении воспитанников Смирновой и Розая. Светлов определил этот номер как «полухарактерное pas de deux без всякого, однако, хореографического значения».

Сам Фокин вспоминал о другом номере, «польке с мячиком», поставленном для тех же исполнителей на музыку Герберта — не тогда, а, вероятно, несколько позже. Эта полька сохранялась в репертуаре школы до середины 1920-х годов. Девочка с большим бантом и мальчик в коротких штанишках перебрасывались разноцветным мячом: необходимая в такой игре ритмичность движений естественно ложилась на музыку, полет мяча соединял их веселое staccato плавной и пестрой дугой. Фокин, того не ведая, следовал здесь не писанным заветам Петипа: музыкальная образность танца вырастала не из трафаретной полечки Герберта, а заключалась в собственной композиционной музыкальности хореографической безделушки. Мяч становился участником танца. Предметы и вещи были вполне взаправдашними, в самом добропорядочном старом роде; впрочем, и позднее, у зрелого Фокина, вещь получала иногда роль и значение участницы танца.

---

[1] См. В. Светлов. Генеральная репетиция балетного экзаменационного спектакля. «Биржевые ведомости», 1905, № 8770, 12 апреля, стр. 5.

Молодой хореограф делал первые шаги как бы на зыбком мостике, пролегавшем между накопленным мастерами богатством классического танца и изобразительной пластикой, заявлявшей о себе далеко не в одном лишь искусстве Дункан. В плену первого его держали школа и театр, повседневная практика преподавателя и актера. Ко второму влекло все, что не было связано непосредственно с ними. Но об этом речь пойдет ниже.

«Сон в летнюю ночь»

17 марта 1906 года К. М. Куличевская показала в школьном спектакле свой балет «Принц-садовник» по сценарию В. Я. Светлова (на сюжет сказки Андерсена «Свинопас») и на специально написанную музыку А. А. Давидова. Вслед за тем шел балет Фокина «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона к комедии Шекспира. Главные партии в балете исполняли выпускница класса Фокина — Елена Смирнова и ученик Обухова — Вацлав Нижинский.

В 1876 году «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона поставил Петипа. То был один из начальных опытов симфонизации балетного танца. Связки между отдельными номерами дописал штатный композитор балета Минкус. Для Петипа эта хореографическая миниатюра была такой же реминисценцией на темы романтического балета, какой в творчестве Фокина стала «Шопениана». Петипа возобновил свой балет осенью 1889 года, как раз тогда, когда ученик приготовительного класса Фокин впервые заглянул за ту сторону занавеса Мариинского театра.

Постановка Фокина была вполне самостоятельна Ее хвалили. Особенно в сравнении с непритязательным балетом Куличевской. «Очень красива и даже элегантна постановка г. Фокина»,— мужественно признавался Светлов,[1] которому изрядно попало за неудачно выкроенное либретто «Свинопаса». «Г. Фокин обнаружил много вкуса в постановке: она у него притом своеобразна, а некоторые группы прямо очаровательны»,— подтверждал это мнение другой рецензент.[2]

Но своеобразие, вкус и элегантность были признаками не целого, а деталей. Музыка Мендельсона обусловила для Петипа поиски стройной образности, заставила его по-новому организовать выразительные средства танца Фокину она понадобилась как повод к сочинению разрозненных танцевальных вариаций для учеников. «Г. Фокин распорядился «Сном в летнюю ночь» прекрасно,

---

[1] В. С[ветлов] Экзаменационный балетный спектакль «Биржевые ведомости», 1906, № 9227, 28 марта, стр 3

[2] Нинов Балетный экзамен «Театр и искусство», 1906, № 16, 16 апреля, стр 243

вставив туда еще два номера: «Полет бабочек», муз. Шопена, и известный Вальс-фантазия, муз. Глинки»,— поощрительно писал все тот же рецензент «Театра и искусства». На самом деле Фокин распорядился куда прекраснее, присоединив к Мендельсону вместе с Глинкой и Шопеном еще вариации Кадлеца и Кабеллы. Музыка не диктовала образ спектакля, а была лишь краской в палитре балетмейстера-живописца. Ее пестрый подбор скреплялся пока что формами академического танца. Иной раз изобразительная фантазия Фокина достигала своеобразных вершин: крепкая пальцевая техника Смирновой, поразительная полетность Нижинского были обыграны в столь изящно-виртуозной композиции, что номер «Полет бабочек» надолго вошел в концертный репертуар.

Вольность в обращении с музыкой сохранилась у Фокина надолго, если не навсегда. В 1917 году, когда работа Фокина в России фактически заканчивалась, Левинсон подводил итог. Фокин, по словам критика, пользовался музыкой «всего лишь как «фоном настроения». Связанный ею, балетмейстер был «вынужден согласовать смену происшествий на сцене с чередованием тем, темпов и ритмов музыкального сопровождения».[1] Музыку Фокин предпочитал хорошую, отводил ей роль прекрасного и могущественного средства. Но она только помогала передать идею хореографа. Отталкиваясь от музыки, Фокин домысливал свое, порой весьма отличное от целей и образных задач композитора. Строгий к себе, к исполнителям в подходе к изобразительным целям, послушный заказам художников, он объединял в коротком одноактном балете композиторов разных эпох, национальностей, стилей.

«Виноградная лоза»

С тех же примерно позиций подошел Фокин и к «Виноградной лозе» Рубинштейна — первому балету, поставленному для актеров казенной труппы. Правда, спектакль был благотворительным: сбор поступал в пользу школы имени Гоголя в селе Греблове, которую эти актеры содержали на свои средства. Балет был показан 8 апреля 1906 года.

Музыку «Виноградной лозы» Рубинштейн написал в 1882 году. Однако в России этот многоактный балет-феерия не ставился из-за невысоких качеств сценария, да и самый жанр феерии-ревю не прижился на русской сцене.

Фокин выбрал сцену «Погреб вин». Компания молодых людей посещала погребок, где предлагали вина на выбор. Дивертисменты, в которых танцовщицы изображали горячительные напитки, не раз встречались в практике балетной сцены, от «Севильской жем-

---

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 128.

чужины» Сен-Леона (1861) до «Звезд» Хлюстина (1898). Дивертисмент «Виноградной лозы» также состоял из разнообразных характерных и классических танцев, которые в конце увенчивало pas de deux Духа виноградной лозы (А. П. Павлова) и хозяина погребка (М. М. Фокин). Вариацию шампанского исполняла молоденькая Л. Г. Кякшт, а чардаш «венгерского вина» — М. М. Петипа, начинавшая четвертый десяток службы на сцене. В «испанских винах» выступили В. П. Фокина, М. Ф. Рутковская, Е. К. Обухова с двумя партнерами — И. В. Аслиным и М. А. Берестовским. «Восточное вино» изображала О. Н. Леонова.

«Картина «винного погреба», кажется, наиболее интересная из всего балета», — считал Светлов[1] и писал в следующей рецензии 11 апреля: «Постановка г. Фокина превосходна: от нее веет новизной, в ней много изобретательности и ясное нежелание впадать в обычную банальщину утвержденного традициями образца». О том, что новизна эта оставалась в пределах традиционного, свидетельствовало многое: выбор сюжета с откровенно дивертисментным подбором номеров, чередование в них танца классического и характерного, вариация с «эффектными виртуозностями классицизма», которую исполняла Павлова, наконец одобрение посетившего спектакль М. И. Петипа.

«Дорогой друг Фокин,— писал Петипа.— Восхищаюсь вашим сочинением, продолжайте, вы станете хорошим балетмейстером».[2]

Петипа, отставленный от дел в 1903 году, ревниво следил за происходившим в балете. Старый хореограф с ненавистью наблюдал, как Горский ломает когда-то сформулированные им эстетические правила в его же балетах. Он недолюбливал Легата, который, заняв место балетмейстера в Мариинском театре, тоже, хотя и не так решительно, переделывал его постановки. Фокин этим не занимался ни тогда, ни потом, и в нем Петипа хотел увидеть наследника, способного сохранить собранные с таким трудом богатства и сделать вновь жизнеспособным прекраснейшее из этих сокровищ — классический танец.

Но у Фокина не то было на уме. Уже через год он выступил против классического танца в академически чистых формах. В том, что это было неизбежно, убеждали не только постановки Фокина, где он отрицал нормы академической эстетики, но и те, где пытался следовать этим нормам. Повторять пройденное или эклектически подправлять классический танец пластикой Дункан,

---

[1] В. Светлов. «Виноградная лоза» «Слово», 1906, № 433, 7 апреля, стр 7.

[2] Подлинник по-французски. См факсимиле в кн: М. Фокин. Против течения, стр 166.

считал он, значило в лучшем случае, как в иных спектаклях Горского, двигаться вперед ощупью, колеблющимися шагами. Для того чтобы классический танец возродился в формах, близких эстетическим течениям современности, надо было сначала отречься от него как от *основы* балетного спектакля, сделать его необязательным, иногда вовсе лишним. Так полагал Фокин. И не счел необходимым расшаркиваться перед Петипа.

«Времена года»

Впрочем, в эклектической манере, близкой поискам Горского, Фокин поставил свой последний балет для школьных спектаклей. Он был показан 22 марта 1909 года, то есть незадолго до первого сезона русского балета в Париже. Это были «Времена года» на музыку из фортепианного альбома Чайковского. «В Мариинском театре начались репетиции ученического спектакля,— извещала хроника газеты «Речь» 14 марта. — Г-жа Куличевская для своих учениц возобновляет одноактный балет «Приключения Пелея», а г. Фокин — сцены из «Времен года», но в своей постановке. Художественный талант М. И. Петипа, таким образом, для учащихся забракован». Репортер явно спутал постановку Фокина с балетом Петипа «Времена года» на музыку Глазунова. В действительности это скорее был спор с Петипа на сходном материале.

«Времена года» Глазунова — Петипа представляли собой аллегорический апофеоз, четыре части которого были плотно спаяны единством, непрерывностью развития музыкально-хореографического материала. У Глазунова созвездия плыли над миром, наблюдая неспешный, величавый круговорот природы. Из-под снега вырастали первые цветы. Музыка весны, неприметно меняя тональность, вспыхивала жарким блеском лета. Сатиры (неизбежные спутники анакреонтических балетов) уносили царицу лета — Колос в осень. У Петипа в строгой законченности рисунка, в симметрии групп возникали декоративные панно Зимы, Весны, Лета и Осени. Вариации танцовщиц воспроизводили тончайшие оттенки музыки. Та, что изображала Снег, медленно плыла в арабеске на мягко опадающих аккордах: словно белые хлопья покрывали землю плотным покровом. Та, что представляла Град, стремительно бежала на пальцах, воздев руки над головой и акцентируя сильные доли такта движением ладоней книзу: льдинки со стуком ударялись о землю, раскатывались по ней. Кордебалет колосьев, васильков и маков мерно склонялся, перегибался в волнах знойного ветра.

«Времена года» Фокина, ряд обособленных картинок, весьма самостоятельно трактовали музыку Чайковского: ее инструментовали для оркестра Кадлец и Альберт Клейнике, по словам рецен-

зена, «только-только что удовлетворительно».[1] Фокин отобрал семь из двенадцати пьес Чайковского, причем пренебрег программой, заявленной композитором в стихотворных эпиграфах к каждой пьесе. «Коварная петербургская природа и на сей раз осталась верной самой себе, — иронизировал критик. — Из четырех вышли благополучными только два периода: весенний и осенний. Из остальных неудавшихся февраль (Масленица) и май (Белые ночи) особенно были неприютны, и танцы не соответствовали банально инструментованной музыке».[2] Фокина упрекали за несоответствие танца и музыки в картине «Святки», где крошечные воспитанницы — снежинки вальсировали, «принимая угловатые, якобы мечтательные позы»; за pas de deux «Розы и Мотылька» (выпускники Елена Люком и Федор Шерер), где Роза в финале складывалась в какую-то «египетскую позу»; даже за заимствования из «Опавших листьев» Горского в кордебалетном танце «Осенняя песнь». «Компоновка картины почти тождественна»,— утверждал Шидловский.[3]

Последний упрек, хотя и появился сразу в нескольких газетах, был все же едва ли справедлив. Пожалуй, рецензент «Речи» оказался ближе к истине, заметив, что «удачнейшая из картинок — «Осенняя песнь», но она почти целиком взята из танцев детей школы Дункан».[4] Под сходный замысел Горский «подтекстовывал» музыку Шопена, Фокин — музыку Чайковского, но оба пытались влить в классический танец вольную пластику Дункан. Горский повторял потом этот прием много раз, возведя его в один из принципов своей эстетики. Фокин почти отказался от него, разграничив классический танец и вольную пляску как несовместимые в одном балете или, во всяком случае, в пластике одного персонажа.

Но во «Временах года» проявлялась эклектика стиля. «Осенняя мелодия завершается комичным трюком: танцовщицы падают ничком»,— описывал рецензент «Петербургской газеты» уже 22 февраля 1910 года фокинские «Времена года», шедшие в концерте Филармонического общества на сцене Мариинского театра. За «Осенней песнью» следовал номер «Осенний ветер», где Фокин сближал композиции переходов и перебежек кордебалета с «Шопенианой»; разностильность его нового балета была очевидна.

---

[1] Dito. Новые балеты на экзаменационном спектакле. «Речь», 1909, № 85, 28 марта, стр. 4.

[2] С. Т[имофеев]. Балет. «Театр и искусство», 1909, № 14, 5 апреля, стр. 255.

[3] Vidi [Б. В. Шидловский]. Мариинский театр. «Петербургский листок», 1909, № 81, 24 марта, стр. 5.

[4] D[ito]. Балетный экзамен. «Речь», 1909, № 80, 23 марта, стр. 2.

Фокин не признавал Горского талантливым балетмейстером. В объемистом томе его литературного наследия имя Горского не упомянуто ни разу. Однако, пробуя «смягчить» классический танец прививками вольной пластики, Фокин сблизился с Горским и в результатах преподавательской практики.

Педагогические искания

Рецензенты выпускного спектакля сходились еще в одном пункте. По их мнению, ученицы Фокина не могли похвастать серьезной профессиональной выучкой. Выделяя артистичных Елену Люком и Лидию Лопухову, они твердили: «Фантазия» г. Фокина не давала возможности обнаружить хорошую школу, отсутствие которой в ученицах г. Фокина очень заметно... Point'ы у всех ужасные»; «Ученицы г. Фокина, по сравнению с классом г-жи Куличевской, сильно теряют: видно, что ими никто не занимался, и они танцевали «по вдохновению»... Носки, как говорят по-балетному, «мармеладные»; «Бледнее оказались ученицы М. М. Фокина, и в этом его вина. Нам думается, что «пластика настроения» не под силу только что сошедшим со школьной скамьи... Печать какой-то насильственной заученности лежала на молоденьких личиках исполнительниц».

Выпуск, о котором идет речь, совпал с кануном первого «русского сезона». Фокин делил время между репетициями гастрольного репертуара, обычной работой актера и подготовкой к экзамену и выпускному спектаклю своих учениц.

Но дело было не только в этом. Настоящая, серьезная подготовка заявила бы о себе несмотря ни на что, если бы ею намеренно не пренебрегали и раньше.

«Он развивал в нас наши индивидуальные данные и ту творческую самодеятельность, которая необходима как маленькому, так и большому таланту,— вспоминала Люком.— М. М. Фокин хотел найти в нас не только выворотные ноги и крепкую спину, но и предельную выразительность движений, о которой так мало заботились другие педагоги». Далее она писала: «Я, Лидия Лопухова и Мария Пильц — три лучшие ученицы фокинского отделения, учась на круглые 12, получили на выпускном экзамене 11. Дело в том, что член экзаменационной комиссии балетмейстер Н. Легат, из-за творческих расхождений с М. Фокиным, поставил нам по шестерке. Выводной балл получился 11». [1]

Легат мало интересовался самодеятельностью учениц, своих и чужих. Зато любая неточность экзерсиса не ускользала от его

---

[1] Цит. по кн.: М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II, стр. 147.

взгляда. Возможно, он не без удовольствия придирался именно к Фокину, далеко обогнавшему его на поприще хореографии. Но несомненно и то, что его придирки были небеспричинны. Преподавательский «консерватизм» Легата в Петербурге и Тихомирова в Москве оказался весьма кстати в пору отважных новшеств Фокина и Горского. Горский воспитал оригинальные дарования танцовщиц Софьи Федоровой, Каралли, Адамович, Рейзен, танцовщиков Жукова, Новикова, помог раскрыться мужественному лиризму Габовича. Благодаря Фокину вспыхнул разнообразный талант Люком. И Люком и Лидия Лопухова во многом были обязаны Фокину непосредственностью обаяния, естественностью.

Но школа формирует не только выдающиеся индивидуальности. Ей вменено выпускать год за годом кадры солистов, корифеев, кордебалета. Ряды вилис, пересекающие сцену в одинаковом арабеске, четверка маленьких лебедей, одновременно подскакивающая в чередовании мелких прыжков и запосок, фея Бриллиантов, хранящая равновесие в сложной череде прыжков и пируэтов благодаря поставленной спине и разработанным мышцам ног,— все они обязаны слаженностью, ровностью, блеском танца касте учителей, хранящих традиции «выворотных ног», «крепкой спины», «стального носка».

Выпуск Лопуховой и Люком (1909) был отделен от выпуска Смирновой (1906) всего тремя годами. Но как раз в границах этого срока происходило творческое самоопределение Фокина; одним из результатов явились перемены в его практике преподавателя.

Фокин вспоминал о начальной поре своей работы в школе: «Я требовал механической точности в каждом батмане, требовал, чтобы «пятая позиция» была как «коробочка», чтобы ноги выворачивались в совершенно противоположные стороны, чтобы подъем абсолютно вытягивался в струнку и т. д. Я это делал не потому, что подчинялся программе школы. Нет, я верил в необходимость этой основы классического балета, как верю в нее и до сих пор... Беда, когда начинают не с начала» (стр. 146—147).

Эти строки Фокин писал в конце жизни. Но в том-то и было дело, что между «верил тогда» и «верю сейчас» пролегала полоса активного, наступательного неверия, обусловленного практикой хореографа и подкрепленного теоретическими декларациями.

Умудренный опытом постановочной работы с неквалифицированными труппами, отрицающий так называемый танец «модерн», по всем полярный балетной классике, Фокин-мемуарист умалчивал, что выступает и против собственных тезисов, заявленных в пору его первых триумфальных побед над канонами академизма. Уважительно поминая теперь Петипа, гордо ссылаясь на его

похвалу «Виноградной лозе», Фокин писал совершенно обратное тому, что когда-то провозглашал в качестве реформатора балета.

«Надо уметь прежде естественно двигаться, владеть своим телом, уметь естественно ходить, бегать, стоять. Затем перейти к танцу естественных движений, и только тогда можно отказаться от естественности и переходить к танцу искусственных движений. Балет же начинает с конца»,— писал Фокин в 1916 году. «Прямая спина» — вот идеал! — иронически восклицал он. — Надо быть слепым, чтобы мириться с этой традицией, чтобы не возмущаться, когда преподаватель танцев лет 8—9 повторяет ученику все одно и то же правило: «Спину держи». Посмотрите, сколько красоты извлекли живописцы из различного положения, из разнообразнейших ракурсов корпуса. А правоверный «классический» танцовщик все выстраивается лицом к публике в прямую линию» (стр. 367, 364).

Выпуск 1906 года совпал с завершением раннего периода деятельности Фокина-балетмейстера, периода «Виноградной лозы», «Ациса и Галатеи», «Сна в летнюю ночь». Тогда кончала школу Смирнова; ее добросовестно выучил молодой преподаватель, приглашенный в школу как знаток академического танца. Позже ученица выступила против Фокина-реформатора — заодно с теми балеринами, которые отстаивали своей практикой ценность академических традиций. При этом «измены» не было: она осталась верна Фокину 1906 года. Оттого из всех многочисленных постановок Фокина в репертуар Смирновой так и не вошло ничего, кроме andante из «Сна в летнюю ночь» и вставленного в этот балет «Полета бабочек» на музыку Шопена. Правда, выйдя замуж за Б. Г. Романова, Смирнова, постоянная его партнерша и исполнительница его миниатюр, резко изменила курс.

В 1908 году по классу Фокина школу кончила Е. П. Гердт. Кристальной чистотой танца, его корректным совершенством она продолжала линию Христиана и Анны Иогансон, Екатерины Вазем, собственного отца. Поиски Фокина мало отразились на ее индивидуальности. Но поиски эти продолжались с Люком и Лопуховой.

Выпуск 1909 года нес на себе печать достижений и промахов Фокина той поры, когда, отказываясь от действительно устаревшего, он напрасно отвергал и жизнеспособное. В конце концов ведь те самые «прововерные» классические танцовщики, которые могли как угодно натянуть или расслабить мышцы «выворотных ног» и придать любые положения натренированному телу, помогли осуществить новаторские поиски в области «естественной» изобразительности танца. Но лишь много позже Фокин открыл для себя, что естественность на сцене, естественность так сказать театраль-

ния, куда доступнее танцовщикам, которые в течение восьми-девяти лет подчинялись железной дисциплине «прямой спины» и «выворотных ног», чем танцовщикам-дилетантам, ни к чему, кроме «естественных движений свободной пляски», и не способных.

Встреча с А. А. Саниным

В поисках вольной танцевальной изобразительности Фокин на первых порах обращался и к русскому плясовому фольклору. С постановки русских народных плясок и должна была начаться его деятельность балетмейстера казенной сцены. Но молодому танцовщику нелегко было добиться права на такую деятельность. Фокин не получил такого права, когда режиссер Александринского театра А. А. Санин пригласил его по собственному почину поставить танцевальный эпизод в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», которую репетировал.

«В одном акте ему нужен был танец скоморохов,— писал Фокин. — «Уверовав» в меня после первого же моего опыта, он обратился ко мне с просьбой этот танец сочинить» (стр. 163). Тогда Фокин «собрал небольшую группу из товарищей, которые с увлечением принялись за разучивание пляски».

В рассказе Фокина верно все, кроме даты. Он отнес этот эпизод к весне 1905 года, когда ставил для школы «Ациса и Галатею». В действительности Санин готовил спектакль в декабре 1906 года. 11 декабря Теляковский писал в дневнике: «Приходил Санин. У него опять история с Легатом по поводу постановки танцев. Санин переговорил с Фокиным, а этот последний, не доложив Сергееву и Легату, сам выбрал артистов и стал репетировать. Я разрешил Санину частным образом говорить с Фокиным, но, конечно, решив окончательно войти в соглашение с главным режиссером. Оказывается, все это было подстроено, и Фокин подобрал соответственную компанию, взял или заказал музыку Кадлецу и мечтал попасть в балетмейстеры — хочет пока хотя в драму пролезть. При этом, оказывается, танцев в *Грозном* совсем нет. Это лишь одно кувырканье, выходные сцены: танцоров этих в конце выгоняют и бьют метлами. На такие занятия в драме балетные артисты обыкновенно обижаются, а потом будут недоразумения, которых, может быть, умышленно ждут».

Трудно сказать, каких недоразумений остерегался директор. Скорее всего, ему слишком памятен был раскол в балетной группе, вызванный событиями минувшего 1905 года, и самый факт, что «гребловец» Фокин подобрал актеров по своему усмотрению, казался ему предосудительным. Между тем отобранные танцовщики охотно работали с Фокиным, пробуя силы в эпизоде, где каждый имел самостоятельную актерскую задачу.

Недоразумения все же случились, но, против ожиданий директора, тогда, когда постановку танцев запретили.

13 декабря управляющий драматической труппой П. П. Гнедич писал Теляковскому на бланке: «Санин официально отказался от постановки *Грозного,* мотивируя отказ тем, что ему не дают Фокина и балалаек. При таких условиях он не может работать. Вчера он не пришел на свою пьесу, сегодня он не пришел на репетицию».[1]

Фокин впоследствии вспоминал: «Крупенский положил конец нашей интересной работе. Он заявил Санину, что тот не имеет права помимо конторы выбирать себе сотрудников. Неожиданно для меня Санин так разобиделся, что немедленно и навсегда ушел из императорских театров, не докончив постановки» (стр. 165).

На самом деле случай с Фокиным лишь послужил предлогом для окончательного разрыва мхатовца Санина и хрестоматийно мыслящего Гнедича. Об этом разрыве упоминает, например, Ю. М. Юрьев в своих «Записках», сожалея об уходе талантливого режиссера.[2] Что же касается Фокина, его роль в инциденте была пассивной, «страдательной». Ибо уже через полгода та же администрация в лице Крупенского наконец-то поручила Фокину первую самостоятельную постановку на императорской сцене.

Предложение Санина открывало перед Фокиным возможности, какие были обычны для балетного театра Москвы. Там давно существовала художественная связь между мастерами Большого и Малого театров. Молодой петербургский хореограф, предоставленный себе и искавший творческой среды, имел достаточно данных для того, чтобы его встреча с Саниным привела к прочному союзу с представляемым им движением, истоки которого восходили к ранним поискам Художественного театра. Не вина Фокина, что встрече этой не суждено было закрепиться.

Выход на большую сцену

И все-таки уже 10 февраля 1907 года Фокин показал балеты «Эвника» и «Шопениана», ломавшие академическую традицию. Он был не так далек от Горского по степени неискушенности, когда осуществлял эти замыслы. Только Фокин был талантливее. В застоявшейся атмосфере казенного театра, где новые спектакли все больше разочаровывали, фокинские балеты вызвали искренний энтузиазм участников — от зеленой молодежи до старейшего Гердта. Оба балета предназначались первона-

---

[1] ГЦТМ, ф. 280, ед. хр. 227812, л. 1.

[2] См. Ю. М. Юрьев. Записки, т. II. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 167.

чально для благотворительного вечера, но их исполняли артисты казенной труппы на сцене Мариинского театра. Произведения вполне оригинальные, они содержали все основные особенности зрелого творчества Фокина.

«Эвника» и «Шопениана», вместе с тем, начинали две разные линии фокинского репертуара. Одну можно условно назвать линией пластической драмы, вторую — линией стилизации под ушедшие театральные эпохи. Обе линии скрещивались, сплетались, давали прихотливые побеги, претерпевали разительные перемены под воздействием событий и встреч, важных для творчества Фокина. Но их суть оставалась неизменной.

«Эвника»

Сценарную схему «Эвники» скомпоновал граф Стенбок-Фермор по роману Сенкевича «Quo vadis?». Опубликованный в 1896 году, роман пространно описывал Рим кровавой эпохи Нерона: тут были оргии патрициев, гонения на христиан, разумеется — картины римского цирка и знаменитый пожар. Одной из центральных фигур являлся законодатель вкусов Петроний. Громоздкая археологически выверенная книга Сенкевича жанрово сближалась с помпезным академизмом Семирадского, чьи картины, среди прочих, Фокин копировал в музее Александра III.

Сценарист «Эвники» отказался от народных массовых сцен и свел сюжет к эпизодам в доме Петрония. Сценарий двухактного балета в сущности ничем не нарушал нормы балетной драматургии XIX века. Петроний заказывал свою статую скульптору Клавдию. Довольный его работой, он дарил Клавдию рабыню Эвнику. Эта тема попросту перекликалась с темой картины Семирадского «Выбор между невольницею и дорогой вазой». Эвника, влюбленная в Петрония, бросалась на Клавдия с ножом, но удар принимала на себя другая рабыня, Актея, любившая Клавдия. Во втором акте, говоря словами рецензента, «все шло по Сенкевичу»: осужденная на изгнание Эвника объяснялась в любви статуе Петрония. Петроний, увидев это, приближал рабыню к себе, и балет оканчивался пиром в честь благополучного соединения двух пар.

Музыка принадлежала композитору-дилетанту А. В. Щербачеву. Партитура «Эвники» была его первым и едва ли не единственным опытом крупной симфонической формы. «Покуда наиболее сильная сторона молодого композитора — мелодичная и гармонизационная, в которых он достигает порой изящества и незаурядной выразительности. Слабее — чисто оркестральная», — сообщала печать.[1] На деле музыка была заурядна и по мелодиче-

---

[1] «Русская музыкальная газета», 1907, № 7, 18 февраля, стр 222.

скому материалу, и по композиции, и по оркестровке. Те «избитые формы», которые Фокин осуждал в предисловии к сценарию «Дафниса и Хлои», наличествовали здесь в самом отрицательном смысле: центральные музыкальные номера — большой вальс, вариации обеих героинь — выпадали из действия.

Отметив, что музыка была «полна вальсов и вариаций в шаблонно балетном стиле», Фокин добавлял: «Я надеялся, что смогу поставить танцы так, чтобы никто не заметил, что в музыке есть вальсы. Это мне и удалось» (стр. 167). Заявление характерное. «Эвника» положила начало длинному ряду балетов, где музыка сопротивлялась хореографии. Музыкальность Фокина часто помогала ему сводить концы с концами в противоречивом материале и, насильственно примиряя стилистические крайности, добиваться слаженности целого.

В «Эвнике» Фокин завидным образом справился с этой задачей, поставив танцы, которые «производили впечатление какой-то подлинной и невиданной до того на балетной сцене античности» (стр. 167). Новизна идеи и талантливость были неоспоримы, при том что «подлинное» заметно отдавало тяжеловесной пышностью «Эллады» Семирадского и «Рима» Сенкевича. «Теперь, вспоминая эту постановку, я чувствую, что она не совсем соответствовала тому представлению о греческих, римских и египетских танцах, которое я составил себе в течение последующей деятельности», — признавался Фокин (стр. 167—168).

Многое зависело и от оформления. Декорация была сборной (специально заказали только статую Петрония), костюмы также подбирались преимущественно из гардероба оперы и драмы и, античные «вообще», не имели точных примет времени и обстоятельств действия. Близость к античности Сенкевича, Семирадского, Альмы Тадемы, К. Е. Маковского (см. его картину «Смерть Петрония») ощущалась и в пристрастии к бутафории. Вещи участвовали во всех танцах «Эвники»: мечи, покрывала, факелы, гирлянды, венки, бурдюк с вином обыгрывались и отанцовывались на разные лады.

Пестрота аксессуаров искупалась щедростью хореографических решений — пантомимных и танцевальных.

В пантомиме Фокин отказался от ненавистной ему системы мимических изъяснений старого балета. Он искал в каждом отдельном случае походку, движения, жесты, отвечающие эпохе и стилю, и непременно согласовывал пластику с характером и положением персонажа.

Искал он и трудно уловимую грань между бытовым жестом драматического актера и стилизованной пластикой актера балет-

ного. Его наставником явилось изобразительное искусство. Пластика, возникая словно бы непреднамеренно, должна была сохранять известную приподнятость, картинность и, главное, слитность, непрерывность рисунка даже в движениях отрывистых и ломких. Пластика была конкретно изобразительна и потому целиком зависела от логики сценических поступков.

Фокин не терпел актеров, которые произвольно меняли в его балетах хотя бы одну пластическую подробность роли или смещали еле заметные акценты «произношения». Для него это равнялось самочинной переделке авторского текста.

Современные Фокину балетные актеры, от солистов до кордебалета, впервые получали разработанную сквозную партитуру роли. До тех пор партии любого балета разделялись на танец и условные мимические «разговоры». Все остальное вокруг этих обособленных частей целого заполнялось актерской импровизацией.

Переосмыслить балетное действие, дать его в непрерывном развитии пробовал уже Горский. Но он избрал путь режиссера драматического театра. Персонажи получали определенные задачи в разбитой на куски партии. В «Дон Кихоте», например, участники гулянья на площади были поделены на группы: в одной тореадоры ухаживали за цветочницей, в другой юноши распивали за столиком бутылку вина, в третьей мальчишки затевали драку. Зато внутри куска каждый действовал на свой страх и риск.

Пантомима фокинских спектаклей всегда была пантомимой хореографического театра. Фокин не изменял ее законам, вступая в содружество с режиссерами оперного и драматического театра. Лучший пример — опера Глюка «Орфей и Эвридика», поставленная Фокиным совместно с Мейерхольдом и Головиным в 1911 году.

«Хор должен сливаться с балетом в своих движениях, в своей игре, мимике, — заявил тогда Фокин в интервью. — Хор будет петь за кулисами в тех случаях, когда на сцене требуются от участвующих такие позы и движения, от которых может пострадать его пение, и в этих случаях (как, например, вся картина Элизиума) балет несет на себе всю пластическую иллюстрацию музыки; там же, где хор будет на сцене, он примет участие в группах и в мимике и, я надеюсь, сольется с балетом в одно целое».[1] О воплощении замысла можно судить по описанной

[1] М. М. Фокин об «Орфее». «Петербургский листок», 1911, № 322, 23 ноября, стр. 5.

балетмейстером картине ада, навеянной, правда, скорее иллюстрациями Гюстава Доре к Библии, чем музыкой и эпохой Глюка.

Пластическая иллюстрация музыки, данная в непрерывном, слитном движении, где деталь подчинена целому, — таков идеал Фокина. В самых вольных интерпретациях музыки Фокин оставался музыкантом движений.

Это сказалось уже в «Эвнике». Каждый участник пира точно знал, на каком музыкальном такте он поднимет руку с бокалом и какое положение при том займут другая рука, голова, корпус, ноги. От одного жеста зависел эффект компоновки многофигурной картины. Пантомимное действие было в то же время и танцем: не случайно так хотелось Фокину вывести все движения балетного танца из определенных жестов и объявить их «идеализированными жестами».

В «Эвнике» желанию логически оправдать и конкретизировать танец во многом помогала бутафория. Рабы вихрем неслись по сцене, освещая пирующих факелами, из которых картинно сыпались искры. Рабыни, танцуя, разбрасывали розы в таком изобилии, что потом танцы продолжались на ковре из цветов. Каждое движение этих плясок преследовало определенную действенную цель и ею было упорядочено, — ею, а не одной только ритмической организованностью бега, прыжков, группировок пляшущих Двое юношей, поднявшись на скользкий от вина бурдюк, силились удержаться на нем: любая поза отвечала этой задаче — отгибались ли юноши друг от друга или сплетались в тесном объятии, то соревнуясь, то помогая сопернику.

Главные герои «Эвники» — Петроний (Гердт) и Клавдий (Булгаков) в конфликте двух героинь непосредственно не участвовали, а разрешали его подобно deus ex machina, появляясь в кульминациях драмы. Не участвовали они и в танцах: оба элегантных римлянина то медленно передвигались по сцене, то возлежали за пиршественными столами. «Несмотря на свой почтенный возраст, он был красив, — вспоминал Фокин о Петронии — Гердте,— а когда спускался по «мраморной» лестнице, ступая по рассыпанным на его пути рабынями розам, он был прямо великолепен» (стр. 171).

Впрочем, и переживания героинь — Эвники (Кшесинская) и Актеи (Павлова) проходили и достигали кульминации не в танце, а в пантомиме. Танцы были лишь пышной рамой вокруг пантомимного конфликта, а если и выражали чувство, то конкретно ограниченное. Танцы эти были далеки от танцевальных обобщений-кульминаций в балетах Петипа и Льва Иванова, выполняя задачи прежде всего изобразительного порядка.

Для Чайковского и Петипа вершиной первого акта «Спящей красавицы» была не пантомима игры принцессы с веретеном, а адажио принцессы с четырьмя принцами. Там утверждалась тема весеннего цветения жизни и природы. Все пантомимные сцены, все остальные танцы были подготовкой, подступом, пьедесталом для этой вершины акта.

Главной для Фокина, выражаясь фигурально, стала бы сцена с веретеном. Фокин отвергал самую форму балетного pas d'action, условно разделенного на адажио, вариации, коду в абстрагированных периодах классического танца и обрамленного пантомимными сценами и другими танцами, часто исполнявшими служебную роль. Танец для Фокина не мог выражать добро или зло вообще и заключать в себе к тому же авторское отношение к этим понятиям. Его танец обычно выражал одно чувство, нес одну тему и был наделен точными признаками места и времени действия, хотя не всегда сам этим действием становился. Конкретность не свидетельствовала о большей мере реалистической содержательности. Даже если оставить в стороне стилизаторство Фокина как черту художественной эпохи, такая конкретность вела к утрате многозначности, реалистической обобщенности танцевального образа. Из центра балетной симфонии танец превращался в подробность балетной драмы. Кульминации многих спектаклей Фокина были не танцевальными, а пантомимными, не музыкально выразительными, а зрелищно-изобразительными.

Танцы обеих героинь «Эвники» настолько не касались действия, что Фокин, возобновляя балет через год, опять для благотворительного спектакля (16 февраля 1908 года), передал новой Эвнике — Павловой «Танец семи покрывал», который раньше исполняла Павлова же, но в роли Актеи.

В первой редакции Эвника — Кшесинская плясала, кружась и изгибаясь, среди мечей, вонзенных в пол остриями кверху. Рецензенты сдержанно хвалили ее: балерина-виртуозка, славящаяся крепостью спины и стремительностью поворотов в турах, должна была чувствовать себя неуютно без привычного корсета и тюника, в прозрачном хитоне по рисунку Бакста и в трико; тонкий слой губки заменял твердую подошву балетной туфли.

Не слишком хвалили и самый танец, объявляя его подражанием пляске уличной танцовщицы среди кинжалов из балета «Дон Кихот». Последнее было неверным. Образец следовало искать не в балете, а в живописи. Образцом безусловно явилась картина Семирадского «Танец среди мечей».

Восторженную оценку прессы получила Актея — Павлова за «Танец семи покрывал». Подробнее всех его описал Светлов,

сославшись на описание этого танца у Билитис, которую по ошибке счел греческой поэтессой VI века до н. э. На самом деле Билитис была придумана Пьером Луисом в конце XIX века, и сделанное от ее лица описание «Танца семи покрывал» отличалось парфюмерной красивостью, вообще свойственной сочинениям этого беллетриста. Возможно, и Фокин руководствовался тем же источником: как раз в то время вышли первые русские переводы Пьера Луиса. Во всяком случае, со строчками из песен Билитис вполне совпадало построение танца; как писал Фокин, «при снятии каждой вуали внимание зрителя концентрировалось на части тела, освобожденной от покрова» (стр. 168). В остальном танец был чужд эротике.

«Трудно представить себе что-нибудь более эфемерное, более целомудренное, более деликатное, чем ее исполнение, — писал Светлов о Павловой в роли Актеи. — Ее пластика, ее движения, мимика ее античного, как камея, и выразительного лица обаятельно прекрасны. Этот танец — настоящий шедевр балерины и балетмейстера».[1]

Среди рецензентов «Эвники» Светлов был самым пылким и красноречивым ее поклонником. Он написал о генеральной репетиции и премьере первого благотворительного спектакля сразу в нескольких газетах, задав тон остальным. Суждения Светлова были метки, но не всегда бесспорны. Он сразу же уловил изобразительность фокинского искусства. «Г. Фокин удивительно владеет массами, он — колорист хореографии, — писал Светлов. — Его группы блещут яркой фантазией, в них поэзия линий и пятен: каждая просится на картину. Один хоровод чего стоит. Ведь это же очаровательная картинка античной Эллады».[2]

Итак, Фокин — колорист, поэт линий и пятен, его группы просятся на картину и сами, в сущности, картинами являются. Это важно отметить.

Но Светлов тут же объявлял Фокина «преемником М. И. Петипа», в пику «проглядевшему его начальству», которое «сделало балетмейстером бездарного г. Легата». Тут Светлов был неправ. Неизвестно, как отнесся Петипа к «Эвнике» и видел ли ее вообще. Но, посмотрев ее, вряд ли он остался бы так доволен, как после «Виноградной лозы», действительно поставленной в его традициях. «Эвника» эти традиции поколебала, что вскоре неодобрительно отметила критика более умеренная.

[1] В. Светлов. «Шопениана».— «Эвника».— «Вальпургиева ночь». «Слово», 1907 № 73, 13 февраля стр. 6.

[2] В. Светлов. «Эвника».— «Шопениана».— «Вальпургиева ночь». «Биржевые ведомости», 1907, № 9743, 12 февраля, стр. 3.

12 марта 1909 года «Эвника» вошла в репертуар казенной сцены.

Теперь она получила собственные декорации и костюмы по эскизам О. К. Аллегри и М. П. Зандина. Это не пошло на пользу спектаклю. «Столько безвкусия и художественного невежества было вложено в постановку «Эвники»,— писал рецензент,— что этот первый, в известной степени исторический балет г. Фокина можно считать безусловно проваленным. Сцена представляла как бы ожившую картину с выставки «Спб. общества художников», на приторно-сладенькие по тонам костюмы г. Зандина просто неприятно смотреть».[1]

Аляповатость оформления вредила «Эвнике» больше, чем могла повредить любому балету старого репертуара, где беззаботность была эстетической нормой стиля. Танец балета XIX века привольно произрастал посреди эклектичной смеси эпох, вклиниваясь условностью пластики и костюма в самое приблизительное средневековье или XVIII век, Японию или Голландию, Черногорию или Индию. Танец балетов Фокина был тесно связан с оформлением, иной раз рождался из него. Если пластика «Эвники» была сколком с фресковой и вазовой живописи, со скульптурных изображений Египта, Греции и Рима, которыми молодой балетмейстер, еще не очень разбираясь, пользовался «суммарно», то, например, танцы балета «Нарцисс» на музыку Черепнина, задуманного и оформленного Бакстом, были обусловлены костюмами, воспроизводившими Элладу в субъективно-стилизованной манере: короткой туникой, закрепленной на одном плече у Нарцисса — Нижинского, густыми драпировками покрывала, с головы до ног окутывавшего нимфу Эхо — Карсавину.

«Эвника» копировала образцы разных эпох и народов античности и к тому же была наряжена в олеографические костюмы на фоне псевдоантичных декораций. Но не пестрота оформления и пластики стала причиной, по которой «Эвника» относительно быстро потеряла интерес новизны. В пластике отсутствовал момент непосредственности, своего рода концертности исполнительского творчества, столь существенный для балета XIX века, от «Жизели» до «Раймонды». Исполнительница партии Одетты в «Лебедином озере» или исполнитель партии Голубой птицы в «Спящей красавице» могут всякий раз по-новому передать многозначную музыкально-хореографическую образность этих партий. Ожившая фреска, барельеф, статуя дают мало простора

---

[1] Н. О — р. Балет. Новые постановки великопостного сезона. «Слово», 1909, № 747, 25 марта, стр. 5.

индивидуальной трактовке темы. Кстати сказать, в этом обнаруживалось и коренное отличие хореографии Фокина от искусства Дункан, где заданная тема раскрывалась импровизационно.

«Шопениана»

«Эвника» держалась в репертуаре Мариинского театра до 1915 года. Другая судьба ждала «Шопениану», показанную с ней в один вечер. Этот балет Фокина сохранился на сцене, где был дан впервые. Мало того, он почти обязателен в репертуаре театров всего мира. Но известность получила вторая редакция «Шопенианы», тогда как первая была исполнена всего один раз.

Характерные попытки воссоздать в художественных образах историю культуры, позднее увлекшие Горького — организатора цикла пьес «История культуры в картинах» (1919), прослеживаются и в намерении Фокина возродить различные эпохи истории танца.

Эти намерения объединяли «Эвнику» и «Шопениану», при том что «Эвника» относилась к роду пластических драм, а «Шопениана» — к другой линии фокинской хореографии — линии стилизованной балетной классики. Стилизация, правда, присутствовала и здесь и там. Но во втором случае она выступала в сублимированном виде. Балетмейстер обращался не к условности другого, прежде всего изобразительного искусства, а передавал свой взгляд на формы хореографического искусства минувших эпох.

Первая редакция

«Шопениана» воскрешала образность музыкального спектакля 1830—1840-х годов, с его интересом к национальным и временны́м признакам, с его причудливым смешением реальности и фантастики. Романтические опера и балет должны были вспомниться начитанному зрителю в смене картин одноактной «Шопенианы», сюиты из сочинений Шопена, оркестрованной Глазуновым в 1892 году.

Первая картина была увертюрой к остальным: при звуках полонеза A-dur в пышном зале дефилировали пары польского бала.

Вторая картина строилась контрастно к праздничной первой и перекликалась с балетными сценами из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» (1831). Там мертвые монахини в белых саванах поднимались из гробов, открывая вереницу танцующих загробных видений романтического театра. Здесь на музыку ноктюрна F-dur тени монахов в черных одеждах окружали музицирующего Шопена (Булгаков), и он спасался от страшных видений в объятьях музы (Уракова). Во второй части ноктюрна муза посылала Шопену светлые видения — танцующих девушек в прозрачном тюле. «Балетный комментарий к ноктюрну на тему галлюцинаций Шо-

пена в монастыре не удался г. Фокину,— констатировал балетный обозреватель.— Появляющиеся из-под пола грезы Шопена были совсем невыразительны, а тени монахов, из которых один был поднят также из трапа лежащим в гробу, появлялись как-то некстати и неизвестно зачем. Впрочем, изображавший Шопена г. Булгаков своею выразительною мимикою до некоторой степени ослабил это неблагоприятное впечатление».[1]

Третья картина шла на музыку d-moll'ной мазурки и представляла собой характерно-пантомимный этюд в духе одноактного балета «Крестьянская свадьба» композитора Яна Стефани (балет этот шел на петербургской сцене с 1851 по 1888 год): невеста (Седова) в разгар свадебных танцев убегала от богатого жениха-старика (Кусов) с возлюбленным (Гердт).

Седьмой (cis-moll'ный) вальс Шопена Глазунов дополнительно оркестровал для балета по просьбе Фокина. Вальс оказался центром сюиты-дивертисмента. В нем выступили Павлова и Обухов в костюмах и гримах по эскизам Бакста. Критика отметила сходство исполнительницы с Марией Тальони, исполнителя — с Жюлем Перро. В самом деле, к удлиненным пропорциям фигуры легкой и хрупкой Павловой как нельзя более шел тюник, скрывающий ноги до щиколоток. А обычной ее прическе (разделенные прямым пробором черные волосы закрывали уши) не хватало лишь венка из роз, чтобы танцовщица стала похожей на гравюру балетной сильфиды. У Обухова короткий колет черного бархата открывал мускулистые ноги, обтянутые трико, и это намеренно контрастировало с отложным воротником, пышным бантом белой рубашки и волосами, женственно ниспадавшими до плеч: силуэт напоминал танцовщиков романтического балета.

Заключительным номером первой редакции «Шопенианы» была тарантелла A-dur. Ее исполняли на фоне Везувия Фокина, Ширяев и кордебалет. Общий колорит сценки также восходил к популярным в 1840-х годах произведениям на итальянские темы, среди которых опера «Немая из Портичи» («Фенелла») и балет «Тарантул» являлись далеко не единственными в своих жанрах.

Вторая редакция

11 марта 1908 года в очередном благотворительном спектакле на сцене Мариинского театра была показана новая редакция балета, одно время называвшаяся — чтобы сделать явным ее отличие от первой редакции — «Балет под музыку Шопена». В этой, ныне общеизвестной редакции от номеров, оркестрованных Глазуновым,

---

[1] Юр. Морозов. Летопись петербургского балета. «Балет», 1907, № 1, стр 5.

остались только полонез и вальс; остальное заново оркестровал капельмейстер Келлер. Теперь Фокин отказался от мысли дать своеобразную антологию музыкального романтического театра и сохранил лишь тему сильфид, найденную в дуэте на музыку вальса.

В книге «Романтический балет в Англии» Айвор Гест высказал интересную мысль о влиянии танцев Тальони на музыку Шопена и о том, как проницательно разгадал это влияние Фокин в «Сильфидах» (так называют «Шопениану» на Западе).[1]

Догадка английского исследователя имеет под собой вполне реальную почву.

В «Шопениане» иллюстративность, изобразительность мышления Фокина, с одной стороны, и его музыкальная чуткость, с другой, слиты в хореографических образах, проникающих к самому сердцу шопеновской лирики, а вместе с тем — к обобщенной образности романтической поэзии в целом.

Фокин сохранил от старой редакции полонез A-dur — любопытный рудимент романтического противопоставления блестящей стихии шопеновского творчества элегическим медитациям и грезам композитора. Полонез превратился в увертюру без танцевального воспроизведения, контраст перестал быть понятен зрителю, и в некоторых постановках «Шопениана» открывается другой музыкой, прямее вводящей в образную суть балета.

Содержание тут расплывчато и неуловимо, как смутное воспоминание не о сюжетных ситуациях романтического балета, а о поэтике его танца. «В своем «Rêverie Romantique», как я назвал свою новую «Шопениану»,— писал Фокин,— я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития. Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так. Я поставил серию отдельных пьес Шопена как сольные танцы и ансамбли» (стр. 210).

Но «серия отдельных сольных танцев и ансамблей» вовсе не была чередой разрозненных номеров. Танец объединял камерные номера музыки в цельной картине, подчиняя звуковые образы зрительным. Музыка, написанная Шопеном в разное время и по разным поводам, воспринималась как некая романтическая сюита благодаря общему настроению хореографии, благодаря унификации женского костюма, благодаря, наконец, чередованию трех танцовщиц и одного танцовщика, выступающих то вместе, то порознь, на подвижном фоне кордебалета. Музыку скрепила тема

---

[1] Ivor Guest. The Romantic Ballet in England. London, 1954, p. 61.

балетмейстера: сильфиды-мечты играют и нежатся в лучах закатного солнца вокруг юноши, который мечтает о них. Мотивы светлого томления и наивной радости, беззаботного порыва и умиротворенного покоя сплетались, скрещивались, как сплетались в танце три одинаковые по облику протагонистки воздушных хороводов сильфид. Эта «серия танцев» была, наконец, связана экспозицией и финалом, буквально повторявшим одну и ту же группу танцовщиц-сильфид.

Фокин и здесь,— даже больше чем где-либо,— остался верен принципу изобразительности. Вряд ли зная слова Белинского о том, что балет есть «пластика, движущаяся, покинувшая свой пьедестал, свою спокойную неподвижность»,[1] сказанные как раз в эпоху Тальони, Фокин по-своему разделял эту точку зрения.

В «Шопениане» поднявшийся занавес открывал гравюру 1830-х годов. Группа танцовщиц, симметрично расположенная на фоне романтических кущ, должна была запомниться зрителю. К юноше, стоящему посередине, приникли две сильфиды, одинаково сложив руки и склонив задумчиво головы. Третья расположилась у его ног в позе застывшего полета. От этих центральных фигур полукружием расходились гирлянды кордебалета: танцовщицы, сплетясь руками, выглядывали в образовавшиеся между руками просветы. Словно разбуженные звуками музыки, сильфиды поднимались в ровном движении, оживали, рассыпались в смене все новых групп, истаивающих, переливающихся из одной в другую,— идеал романтической хореографии, сонм бесплотных фантастических существ. В финале сильфиды, только что порхавшие по сцене, сбегались наверх, под сень романтической декорации и, замирая в исходной группе, вписывались в неподвижный фон.

Фокин любил повторять, что окончательная редакция «Шопенианы» родилась из Седьмого вальса, поставленного для Павловой. Индивидуальность Павловой несомненно сыграла здесь роль, подобную роли Тальони, вдохновлявшей когда-то Шопена. «Г-жа Павлова 2-я. Это — танцовщица 1840-х годов,— писал Беляев задолго до первой «Шопенианы».— Она воскрешает в памяти старинные гравюры, на которых балетные феи изображались порхающими над землей».[2]

Силуэт танцовщицы Павловой был далек от модного в конце XIX века облика терратеррной танцовщицы, чьи затянутые в кор-

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. т. III. М., Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 93.

[2] Водевиль [Ю. Д. Беляев]. Балетное. «Петербургская газета», 1905, № 259, 29 сентября, стр. 4.

сет формы прельщали балетоманов, но мало подходили для бесплотных теней. Главное же, танец Павловой был удивительно полётен: полётность схвачена даже в статике фотографий 1900-х годов, требовавших долгой выдержки. «Павлова летала через сцену в мазурке,— вспоминал вторую редакцию «Шопенианы» Фокин.— Если смерить на сантиметры высоту ее прыжка, то окажется, что он совсем не так велик (много видал я танцовщиц, прыгающих выше). Но ее поза на воздухе, ее тонкая фигура, вернее, ее талант делали то, что она не прыгала, а летала» (стр. 211). Эту особенность танца Павловой хореограф гениально обыграл сначала в вальсе, а потом в мазурке второй редакции балета, в протяжных интонациях взлетов и словно вздыхающих акцентах приземлений, замедленном темпе поддержек.

Вальс начинался затяжной поддержкой. На первом такте музыки партнер выносил танцовщицу из левой верхней кулисы в летучей позе с простертыми вперед руками и скрещенными ногами, вытянутыми в линию назад. Казалось, юноша не поднимал, а, напротив, удерживал парящую в воздухе сильфиду. И капризная сильфида послушно опускалась; прильнув к нему, делала два осторожных шага, ступая с вытянутого, чуть касающегося земли носка, и неожиданно вновь устремлялась в воздух. Юноша осторожно прикасался к хрупким крылышкам сильфиды, и она отступала, следуя за его рукой: танцовщица отскакивала в арабеске назад, акцентируя подъемы на пальцы.

Ход танца развивал тему ускользающей, обманчивой мечты. Это сближалось с темой многих романтических балетов, в частности балета Филиппа Тальони «Сильфида» (1832), поставленного для Марии Тальони. Но была и серьезная разница.

В романтических балетах первой половины XIX века фантастика сталкивалась с реальностью, часто вступала в борьбу с нею. Тема борьбы усиливалась в спектаклях русской сцены, невольно или вольно отзывалась на тревоги русской жизни, лаконично переданные возгласом героя «Невского проспекта» Гоголя: «Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!»

Много лет спустя Бунин вспомнил эти слова в пятой книге «Жизни Арсеньева». И все же в начале XX века погоня за мечтой изменила свое направление для тех кругов интеллигенции, которые любовались прошлым и стилизовали его. Уход в мечту означал для них бегство от жестокой «существенности».

Юноша в танце рассеянно откидывал волосы со лба, и этот проходящий жест становился подробностью характеристики. «Юноша мечтатель, стремящийся к чему-то иному, лучшему, живущий в своем воображении»,— рекомендовал Фокин своего ге-

роя. Исполнителям он напоминал: «Этот жест порыва в какой-то иной, фантастический мир, это влечение куда-то, это и есть основной жест данного танца» (стр. 214—215). К концу вальса сильфида и юноша обретали все бóльшую слаженность движений, порхая, кружась, соревнуясь в воздушности танца (этот момент усилился, когда партия юноши перешла к Нижинскому), и с последними тактами улетали, чтобы где-то, в таких же Елисейских полях мечты, продолжить бесплотные игры.

В D-dur'ной мазурке Фокин проявил себя истинным художником своего времени, сплавив в едином образе поэтические и исторические приметы балетного романтизма 1830-х годов. Павлова неслась через сцену, пересекая ее из верхней кулисы по диагонали. Танцевальная фраза состояла из трех jetés en arabesque с правой и левой ноги, разделенных воздушных бегом, и вмещалась в короткий музыкальный пассаж, создавая впечатление сплошного полета, который прерывался у нижней кулисы: исполнительница задерживалась на пальцах одной ноги в зыбкой смене первого арабеска на второй и скрывалась, чтобы, обежав за кулисами сцену, вылететь с другой стороны. Фраза повторялась трижды, и всякий раз кордебалет сильфид, окружавший сцену, поворачивался вслед подруге, провожал ее полет плавными взмахами рук, создавая впечатление, что этот полет не прекращался и за кулисами.

В средней части мазурки танцовщица, стоя в позе летящего арабеска, акцентировала взлеты музыки, поднимаясь на полупальцы: раз, другой, третий... Она все усиливала угол подъема и вдруг, будто случайно вскочив на носок, замирала, уравновешивая позу взмахом рук. Фокин, рассчитывая на «стальной носок» современной ему исполнительницы, передавал здесь несмелые попытки танцовщиц 1830-х годов подняться в мягких еще туфлях на кончики пальцев и хотя бы долю секунды удержать трудную позу. Чуть позже сильфида, словно осмелев, поднималась на пальцы уже к концу ряда подпрыгивающих поворотов в арабеск, постепенно сдерживая инерцию движения. Исторический этап в развитии техники женского танца обыгрывался как тонкая поэтическая деталь.

Воскрешая прошлое, Фокин великолепно знал возможности современных исполнителей. Поручив главные партии «Шопенианы» трем выдающимся танцовщицам, он так талантливо воспользовался их индивидуальными качествами, что каждая из трех партий, составив часть художественного целого, в то же время являлась как бы миниатюрным портретом-характеристикой своей исполнительницы.

Сильфида Павловой пролетала в мазурке неуловимой мечтой, появлялась, исчезала опять, загадочно что-то обещала, манила, чтоб, «возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь».

Резвая сильфида Карсавиной, разбежавшись с первыми тактами вальса Ges-dur, взлетала в jetés и, едва опустясь на землю, качнувшись в balancé, переступала с ноги на ногу в арабеск, чтобы вновь и вновь повторить капризное движение бабочки, порхающей с цветка на цветок. Образ беспечной юности,— чуть задумалась на миг и опять бросилась, понеслась в головокружительном вихре жизни,— развивался на протяжении всего танца.

Для Преображенской Фокин поставил прелюд (A-dur). Сильфида — Преображенская с громадной сцены через широкую яму оркестра в технически отточенном танце словно беседовала со зрителем. Она обращалась к залу так же доверчиво и нежно, как музыка шопеновского прелюда. В плавных покачиваниях наземных движений, в легких взлетах, в длительных, замирающих остановках на пальцах танцовщица вслушивалась в эту музыку и призывала слушать ее. А на последних, тающих нотах прелюда, повторяющегося три раза da capo, сильфида Преображенской, сделав несколько неслышных шагов вперед, к рампе, останавливалась на пуантах и, поднеся пальчик к устам, медленно протягивала руку, как бы призывая к молчанию.

Сама Преображенская не оценила проницательности Фокина и чуткости его мастерства. На одном из представлений «Шопенианы», она, бисируя, переделала прелюд, нарушив тот художественный образ, который возник у Фокина из сочетания музыки Шопена и индивидуальных качеств ее таланта. Фокин таких поступков не забывал: «Это для меня оказалось сюрпризом очень огорчительным. Я не хочу сказать, что ее композиция была хуже моей. Не мне об этом судить... Мне хочется сказать о недопустимости в моих балетах импровизаций. Балет для меня есть цельное произведение, а не ряд номеров. В этом целом каждая часть связана со всем остальным» (стр. 211—213).

Петипа охотно допускал начала концертности, особенно в своих ранних балетах. Он позволял танцовщицам заменять одни вариации другими и сам готов был сочинить вариацию «к случаю», чтобы выигрышно подать виртуозные качества новой исполнительницы. Горский часто прибегал к помощи исполнителей, привлекая их в качестве негласных соавторов танцевальных партий, а в пределах пантомимного куска подстрекал фантазию актеров. Фокин отстаивал монолитность своих пластических композиций. Музыкальную основу он оберегал далеко не так ревниво, хотя и

утверждал, что балет «цельное произведение, а не ряд номеров».

Цельными балеты Фокина делала именно пластика. Ее закон становился непреложным для остальных компонентов спектакля, в том числе и для музыки, которой Фокин часто распоряжался по-хозяйски.

Петипа давал заказы штатным композиторам балета, заставлял переделывать представленную музыку, перемежал номера вставками других композиторов. Работая с Чайковским и Глазуновым, он, инициатор соавторства, подчинял свою хореографию их образности.

Лев Иванов целиком зависел от музыки, и выразительная сила его танца была прямо пропорциональна качествам породившей ее музыкальной образности. Вместе с тем Петипа и Лев Иванов продолжали и после встречи с Чайковским и Глазуновым пользоваться услугами Врангеля, Кадлеца, Шеля и других поставщиков второсортной балетной музыки. Горский, ранее Фокина обратившийся к Глинке, Григу, Шопену, создал свои основные балеты в содружестве с посредственными композиторами: «Дочь Гудулы» — на музыку Симона, «Саламбо» — на музыку Арендса.

Фокин лишь после встречи с Кадлецем начал осваивать богатства мировой музыки. От Черепнина и Аренского хореограф перешел к Стравинскому, Рахманинову, Прокофьеву. В его репертуаре значились Шопен, Шуман, Вебер, Моцарт, Лист, Глинка, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков и другие великие имена. Он справедливо гордился тем, что изгнал из балета банальную, бессодержательную музыку.

С другой стороны, Фокин не хотел подчинять танец музыке. «Не рабство, а равноправный союз — вот форма для всякого слияния искусств»,— заявил он в 1915 году (стр. 355).

И все же творческая практика Фокина обнаруживала некую исторически обусловленную парадоксальность именно в плане соотношения музыкальной и танцевальной образности. Музыка должна была предметно изображать ситуации и характеры или хотя бы не мешать этой задаче. Монументальные обобщения хореографов конца XIX века были чужды Фокину. Движение танца становилось для него в какой-то степени равнозначным жесту. Он утверждал: «И арабеск имеет смысл только, когда он является идеализированным жестом. Это очень ясный жест, стремление ввысь, вдаль... влечение всего тела... движение всем существом... Если же нет этого движения, если нет жеста, а есть только «поднятая нога», то арабеск становится несносною глупостью. В этом-то и заключается разница между «добрым

старым» и просто «старым»,— писал он в 1916 году (стр. 359). Такое полемическое упрощение как бы заранее давало амнистию вульгаризаторам разного рода. С одной стороны, тем, кто, как Н. М. Фореггер в 1920-х годах, высмеивал все вообще движения классического танца. С другой же стороны, тем, кто, как Р. В. Захаров, пытался перевести язык классического танца на язык однозначных поступков.

«Добрым старым» был для Фокина романтический балет 1830—1840-х годов, просто «старым» — академический балет конца XIX века. «Старый метод постановки балетов заключался в том, что балетмейстер создавал танцы из строго установленных движений и поз»,— писал он и называл «готовыми формами», «готовыми шаблонами» надоевшие ему формы классического танца. «„Стальной носок"— это ужасное изобретение упадочного балета,— настаивал он.— Его не было в лучшую пору балета. Тогда воспевали неземную легкость танцовщицы. Теперь же воспевают «чеканную работу», «стальной носок», «выворотные ноги»...»

Отказываясь от выворотности ног (в частности, от второй позиции), от чеканности танца, требующей стального носка, Фокин по сути дела посягал на способность танца подняться через виртуозность к обобщениям абстрагированного порядка, подобным обобщениям музыки и на них опирающимся. Он не признавал движение как эквивалент музыкального звука, обретающий смысл только в контексте музыкально-танцевальных фраз. Движение равнялось для него жесту и, значит, взятое само по себе, должно было нести одну определенную смысловую задачу, хотя бы и обобщенную, как «стремление ввысь, вдаль».

Но субъективные взгляды художника далеко не всегда выражаются сполна в объективной сущности его произведения. Стилизаторские задачи изобразительного толка, вызвавшие к жизни «Шопениану», дали итог куда более значительный и общий, чем предполагал Фокин. Подтвердилось, что изобразительность в хореографии, как и в других искусствах, противостоит выразительности лишь в известных пределах, а именно в тех, в каких возможно судить о ведущей роли того или другого из этих двух спорящих, но неразлучных начал.

«Шопениана» оказалась не просто изящной стилизацией на романтические темы. Воскрешая стиль романтической хореографии, Фокин — скорее невольно, чем намеренно,— воскресил и ее «душу живу», с той, однако, существенной особенностью, что тут же коснулся новейших дум своего времени. Отсюда усеченность романтического конфликта между мечтой и действительностью, интерес лишь к одной стороне этого конфликта, связанной с ил-

люзорностью мечты, с неуловимостью идеала. Отсюда и многозначная содержательность образов, уходящих от буквальности, и многозначность собственно танцевальных средств, что бы сам Фокин ни заявлял на сей счет.

Независимо от авторских хотений «Шопениана» прозвучала во славу того, что Фокин отвергал,— во славу выразительного танца, обобщенной образности музыкально-симфонического плана. Наряду с сокровищами танцевального симфонизма XIX века, здесь — один из истоков танцевальной симфонии наших дней.

Для Фокина этот путь не стал магистральным. Выразительные решения возникали эпизодически то в сюите характерных танцев («Арагонская хота»), то в танцевальных сценах оперного спектакля («Руслан и Людмила»). Изобразительные принципы преобладали. Фокин все больше утверждался на путях изобразительности, соприкоснувшись с художниками «Мира искусства», с деятелями театрального традиционализма, которые стремились воскресить «истинную театральность» старых, добуржуазных эпох. Впрочем, для романтизма традиционалисты тоже делали исключение. Например, Мейерхольд той поры неоднократно обращался к драматургии Лермонтова. Так что романтическая «Шопениана» не могла оттолкнуть традиционалистов от Фокина.

Встреча с А. Н. Бенуа

Деятели «Мира искусства» приняли Фокина в свою среду с распростертыми объятьями. Первой произошла встреча Фокина с Александром Бенуа, сценаристом, художником, режиссером. Эту встречу оба они справедливо считали поворотным событием для судеб русского балета. Спектакль «Павильон Армиды» (1907), который они готовили, должен был стать программным произведением реформаторов, противопоставивших свои новаторские идеи «отмиравшей традиции».

Н. И. Соколова характеризовала позиции молодого Бенуа как «бунт против рационализма академического искусства за лирическую, субъективную трактовку действительности», как «бунт индивидуалиста против общеобязательных, априорно установленных канонов».[1] Характеристика эта в известной мере приложима и к творчеству Фокина. Фокин выступал против традиций Петипа и Льва Иванова, подобно тому как Бенуа ниспровергал традиции «академистов» и «передвижников». И если Дягилев считал академические выставки скучным складом обветшалых традиций, то Фокин примерно так же относился к академическому балету.

---

[1] Наталия Соколова. Мир искусства. М.—Л., Изогиз, 1934, стр. 38.

Высоко эрудированного Бенуа и самоучку Фокина вместе с тем парадоксальным образом сближало неприятие традиций собственного искусства и почтительный интерес к искусствам смежным. Бенуа восхищался многоактным балетным спектаклем XIX века и мечтал о возрождении его форм. Фокин копировал в музеях полотна «академистов», его «Эвника» и «Египетские ночи» воскрешали их традиционные мотивы.

Встретясь в работе над «Павильоном Армиды», Фокин и Бенуа признали друг в друге единомышленников, но немедленно обнаружили и разность взглядов на смежные для каждого из них искусства. Оба тогда уступали, считаясь с компетенцией соавтора, и оба высказали потом свои запоздалые претензии в мемуарах.

«Оживленный гобелен»

Впрочем, личной встрече с Бенуа предшествовало знакомство с его сценарием. Фокин-педагог поставил фрагмент «Павильона Армиды» для выпускного спектакля. Разыскивая свежий материал для учеников, Фокин наткнулся в театре на сценарий «Павильона Армиды»; приобретенный дирекцией у Бенуа, он уже несколько лет лежал недвижно. Музыка также имелась готовая. Ее написал композитор и дирижер Н. Н. Черепнин, ученик Римского-Корсакова. Сюита из «Павильона Армиды» Черепнина впервые исполнялась в Петербурге, в пятом абонементном концерте дирижера А. И. Зилоти 13 декабря 1903 года. Фокин, по его словам, услышал эту сюиту на концерте в консерватории, и она ему «очень понравилась» (стр. 179).

Но еще больше приглянулась ему, по-видимому, идея «оживающего гобелена»: сценарист Бенуа заимствовал ее из новеллы Теофиля Готье «Омфала».

Именно так, «Оживленным гобеленом», Фокин и назвал сцену выпускного спектакля 15 апреля 1907 года. Поставленная на музыку сюиты Черепнина, она шла в сборной декорации, еще без какого бы то ни было участия Бенуа-живописца.

«Омфала» Готье имеет подзаголовок «история в стиле рококо» и представляет собой галантный анекдот о «юноше только что из колледжа, остановившемся у своего дядюшки в ожидании окончательного выбора профессии». Юнцу, от чьего имени идет рассказ, «недоставало лишь хорошенькой крестной матери, чтобы сойти за Керубино», так как его собственная «имела, к несчастью, пятьдесят семь лет и три зуба, то есть, с одной стороны — многовато, а с другой — недостаточно».

Так же непринужденно речь идет далее о том, как в полуразрушенном павильоне с выцветшего гобелена, что висел напротив

постели героя, спустилась очаровательная маркиза в костюме Омфалы и посвятила юношу в тайны любви. Счастливый роман нарушил дядюшка. Однажды утром он появился столь внезапно, что прекрасная Антуанетта едва успела вернуться на место. За дядюшкой следовал слуга, который снял, свернул и унес гобелен на чердак. «Эта маркиза Т., право, сумасбродка! — ворчал, наблюдая эту процедуру, старик.— Какого черта ей вздумалось влюбиться в сопливого мальчишку!»

Спустя много лет герой, роясь в лавке антиквара, нашел таинственный гобелен, договорился о цене, но... пока ходил за деньгами, богатый англичанин купил и увез ковер. Рассказ кончается рассуждением о том, что все к лучшему, ибо, говорят, не следует возвращаться к увлечениям прошлого. «К тому же,— добавляет герой,— я теперь уже не так хорош и молод, чтобы ради меня гобелены слезали со стены».[1]

Бенуа, вспоминая много лет спустя о своем знакомстве с «Омфалой», приписывал этой новелле качества, которые когда-то придал ей сам, отказавшись от иронического снижения романтики у Готье: «По совету Сомова я прочел томик Готье и особенно увлекся фантастической историей *Омфала*. То была смесь действительности и фантастики. Герой находит локон волос в старинном комоде и влюбляется в красавицу, вышитую на гобелене, которой, оказывается, принадлежал локон. Рассказ написан в моем излюбленном «гофманском» стиле, и я решил, что это превосходный сюжет для драматического балета, потому что балет должен быть драматическим. Драматические качества *Омфалы* придадут моему балету достаточно серьезности и таким образом спасут его от банальности и развлекательности, предписанных обычаями времени. Вместе с тем я хотел, чтобы он обладал всем блеском, пышностью, праздничностью прежних балетов. Он должен был состоять из трех или четырех актов и занимать весь вечер. Я хотел также, чтобы он выразил мое восхищение периодами барокко и рококо. Фигура хитроумного аббата, злого гения, завлекающего влюбленных в ловушку Сатаны, должна была выступить на видное место. Призрачная красавица гобелена должна была вторгнуться в реальность, принять участие в большом балу, влюбить в себя героя. В конце герой должен был убедиться, что предал свою невесту ради призрака и погубил себя».[2]

«Гофманский стиль» принадлежал не Готье, а Бенуа и виделся ему в оттенках петербургской «гофманианы». Романтический

---

[1] Théophile Gautier. Nouvelles. Paris, 1871, p. 211—221.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 225—226

гротеск и бунтарское противопоставление вымысла филистерскому быту по-разному отозвались в русской литературе и искусстве XIX века. Присутствовали они, например, в поэме А. К. Толстого «Портрет», нигде не упомянутой Бенуа, но гораздо более близкой его балету, чем новелла Готье. Поэма Толстого тоже была иронична. Но сквозь иронию нет-нет да проступала тоска по утраченной красоте, заявляя о себе в образе героини, чьи «лукавые уста, назло глазам, исполненным печали, свои края чуть-чуть приподымали».

Толстой сочинил поэму на склоне лет, в 1872—1873 годах, вспомнив повесть своего дяди А. А. Перовского (псевдоним — Антоний Погорельский) «Черная курица, или Подземные жители», написанную для одиннадцатилетнего племянника. Соответственно и действие поэмы относилось к концу 1820-х — началу 1830-х годов, когда герою, по его словам, было одиннадцать или двенадцать лет. Действие происходило в доме «у самого Аничковского моста»; дом «был,— никто не усомнится в этом,— как прочие, окрашен желтым цветом».

Иронически изображался быт юного героя, к которому «учителя ходили по билетам» и «порхал по четвергам танцмейстер, весь пропитанный балетом, со скрипкою пискливой». Ирония героя-повествователя над собой прежним, добродушная и грустная, сопровождала рассказ о странном романтичном происшествии далеких дней. На стене большого зала висел портрет неведомой красавицы. «Грудь украшал ей розовый букет, напудренный на плечи падал локон и, полный роз, передник из тафты за кончики несли ее персты». Подробности ее судьбы оставались загадкой. Но однажды, когда уличная шарманка играла каватину Моцарта, мальчику показалось в беглом свете камина, будто красавица подала ему знак. Ночью он пробрался в зал, и красавица отделилась от полотна. Его «классический поклон» она «как видно, приняла за приглашенье с ней танцевать». Под слышные им одним звуки менуэта оба двинулись на цыпочках, «держася за руки едва» и «в приличном друг от друга расстояньи». Утром герой приходил в себя, рука его сжимала поблекшую розу — свиданья «несомненный след», вокруг хлопотали родные, врач, гувернер. А красавица улыбалась с портрета, и «полный роз передник из тафты держали вновь недвижные персты».

Бенуа не мог не знать поэму Толстого, так что едва ли справедливо устанавливать какой-то единственный литературный источник «Павильона Армиды». Поэма балетна во всем, от танцмейстера со скрипкой и до менуэта героев. Но особенно близка она балетному сценарию даже не этим, а той «петербургской ат-

мосферой», что отозвалась и в «версальской серии» Бенуа, при совершенном его знакомстве с тонкостями французской культуры. «Петербургский» поворот романтической темы — самое существенное, что могло прийти в сценарий от «Портрета» Толстого. Но теперь, у Бенуа, этот поворот возникал в новейшем качестве. Конфликт, как бы ни был он драматичен, рассматривался ретроспективно, сквозь дымку старины, и любование «стилем» заслоняло героев и их чувства. Здесь обнаруживался меланхоличный гедонизм Анри де Ренье, писателя, творчество которого входило в моду на Западе (достаточно сравнить разработку сходного сюжетного мотива — оживленного портрета в его «Тайне графини Барбары»).

Знал Алексея Толстого и Фокин: недаром он назвал книгу воспоминаний так же, как называлось одно из стихотворений поэта. Но в «Оживленном гобелене» конфликт мечты и действительности Фокина не занимал совсем. Гобелен оживал так же, как оживала гравюра «Шопенианы»,— теперь на музыку танцевальной сюиты Черепнина. «Балет начинался с грандиозной группы,— вспоминал Фокин.— Чаровница Армида сидела в своем роскошном саду, окруженная пышной свитой и массой рабов. Всю группу я прикрыл тюлями, стараясь создать иллюзию гобелена, в котором при отдельных ярких синих и малиновых пятнах все же доминируют обычно мутные серовато-желтые тона. Затем я увеличивал свет за тюлями. Они делались невидимыми и раздвигались. Краски оживали. Оживали и персонажи, «вытканные» на гобелене. Разворачивались группы, танцы. Танцами и ограничивалось содержание балета» (стр. 180).

Герой, попадающий в ловушку чародея — хозяина павильона, а с ним и сам чародей выпали из фокинской композиции сюиты, и потому ее центральная фигура — Армида, естественно, лишилась мимической партии и принимала участие в танцах наравне с другими персонажами. Рецензенты упоминали об исполнительнице этой партии — ученице Елизавете Гердт только потому, что Фокин предпочел ее своим выпускницам, которые «не обнаружили особого дарования, и все три, вероятно, займут место в глубоком кордебалете».[1] Из танцев же «Гобелена» выделяли вальс теней и финальную коду, особо останавливаясь на танце шутов.

«Публика так шумела, требуя повторения,— писал рецензент о танце шутов,— что мальчики, с Розаем во главе, остановились

---

[1] Л. Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11170, 17 апреля, стр. 5.

среди сцены, не зная, что делать».[1] По рассказу Б. В. Шаврова, несколько позже участвовавшего в этом танце, там, наряду с уже известными движениями, встречались и новые акробатические трюки. Выбрасывание одной ноги вперед с прискоком на другой и присядка со скользящим «проездом» на колене одной ноги проходили, например, у Льва Иванова во Второй рапсодии Листа, только в более медленном темпе. Совершенно новы были прыжок с поджатыми согнутыми коленями, которые в воздухе резко поворачивались направо и налево, и падение на колени при вытянутом подъеме ног.[2]

Необычно поставленные танцы вызвали всеобщий интерес. «Оживленный гобелен» выгодно выделялся новизной хореографии рядом с бесцветным балетом «Саланга», поставленным Куличевской на музыку Шенка.

Успех «Оживленного гобелена» и надоумил дирекцию наконец-то поручить танцовщику Фокину постановку балета для казенной сцены. Им стал «Павильон Армиды».

«Павильон Армиды»

Обращение к «Омфале» закрывало изрядный список балетов, созданных по сценариям Теофиля Готье или на темы его литературных произведений,— если не считать десятиминутной миниатюры Фокина «Видение розы» (1911), подсказанной стихотворной строчкой Готье. В России шли «Жизель» (1842) Коралли и Перро и «Пакеретта» (1860) Сен-Леона; Готье писал сценарии специально для этих балетмейстеров. Петипа поставил по «Роману мумии» Готье балет «Дочь фараона» (1862) и по новелле «Царь Кандавл» — одноименный балет (1868). В 1901 году Лев Иванов сочинил балет «Египетские ночи» на музыку Аренского, написанную по новелле Готье «Ночь Клеопатры». Балет не был показан публике, а в 1908 году, через два года после смерти Аренского, его заново поставил Фокин.

Разные балетмейстеры брали у одного писателя то, что отвечало художественным запросам времени и их собственной индивидуальности. Тема любви, побеждающей смерть, одухотворила «Жизель» — лучший образец романтического балета. Та же тема верности, но в ситуациях комедийных, утверждалась и в «Пакеретте». Тема любви, сокрушающей все преграды, возникала в эклектичной пышности «Дочери фараона» и оборачивалась драмой наказанной неверности в «Царе Кандавле».

---

[1] Балетный спектакль учащихся. «Петербургская газета». 1907, № 105, 17 апреля, стр. 4.

[2] Из беседы с Б. В. Шавровым 8 июня 1963 г.

Словом, так или иначе, в балетном театре XIX века неизменно торжествовали идеи справедливости, моральной победы добра над злом.

«Совершенно забыты творения, в которых добродетель торжествует, а зло наказывается»,— сетовал отставленный от театра Петипа.[1] Добродетель торжествовала сполна в «Египетских ночах» Аренского — Льва Иванова: то была одна из последних попыток сберечь традицию. Фокин в ранней редакции «Египетских ночей» остался верен старому сценарию. Потом он приблизил развязку к литературному первоисточнику, но атмосфера бесстрастия и безнадежности все равно осталась недалека от простодушного романтического вымысла Готье. В «Павильоне Армиды» Фокин прямо встретился с темой торжествующего гибельного соблазна, роковой красоты, бессилия человека перед судьбой, его одиночества, тщетности его иллюзий.

Этой темы не знали и не хотели знать классики балета. Но она утвердилась с тех пор в творчестве Фокина и особенно пышно распустилась на благодатной почве «русских сезонов» в Париже. Все-таки в лучших произведениях Фокина тема оборачивалась тоской по попранной человечности, по гибели подлинной чистоты и красоты, проклятьем страшной действительности. «Петрушка» и «Умирающий лебедь» могут быть названы прежде всего. «Павильон Армиды», балет большой самостоятельной ценности, только отчасти выражал это сложное восприятие жизни.

Из двух авторов «Павильона Армиды» Бенуа был менее последователен в своих порывах реформатора, чем Фокин. Стремясь возродить стиль старинного придворного балета, Бенуа словно накладывал его на правила академического спектакля второй половины XIX века. Он представлял себе будущий спектакль как многоактное зрелище, в сущности близкое «Спящей красавице». Во всяком случае, он называл этот балет Петипа «настоящей поэмой, в которой — начиная с музыки и кончая исполнением малейших ролей — все было в гармонии, ярко и вдохновенно».[2] Много лет спустя он подтвердил эту точку зрения: «Я намеревался создать нечто внушительное, такое, что возрождало бы традиции балета прошлого, столь любимого мною».[3]

Бенуа считал также, что его балет должен быть драмой, где танец будет сочетаться с развернутыми пантомимными сценами в духе Петипа. «Для театральности балета необходимо завер-

[1] Мемуары Мариуса Петипа. СПб., 1906, стр. 75.

[2] Александр Бенуа. Беседа о балете. В сб.: «Театр. Книга о новом театре», стр. 101.

[3] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 242.

теть пляшущие человеческие фигуры вокруг какой-нибудь фабулы, нужна пантомима»,— замечал он в «Беседе о балете» и проще объяснял потом в мемуарах: «Как раз драматическая пантомима в сочетании с танцем и сообщала старым балетам их особое и неповторимое очарование. Стоит подумать хотя бы о «Жизели», «Коппелии» и «Спящей красавице». Все великие балетмейстеры от Новерра до Петипа настаивали на драматической части. Новая версия «Павильона Армиды»,[1] постепенно складываясь у меня в голове, позволяла не только сохранить драматический смысл, но и сделать его преобладающим».

Наконец, в названной статье Бенуа признавал жест «абсолютно эстетического характера», иначе говоря — танец, который «в балете может существовать и отдельно, т. е. как нечто прекрасное и потому самоцельное».

Расходясь с идейно-содержательными задачами творчества Петипа (а там обычно стоял знак равенства между идеалами «прекрасного» и «активно нравственного»), Бенуа напрасно надеялся сохранить структурные формы его балетов. «Спящая красавица» Чайковского — Петипа, которой так поклонялся Бенуа, заканчивалась триумфальной победой добра. Весь ход многоактного балета-симфонии логически вел к такому финалу в развитии и противопоставлении борющихся тем. Рассказывая о создании «Павильона Армиды», Бенуа выделял настроение безысходности, царившее в финале балета, а это одно уже делало новый балет антиподом «Спящей красавицы» на близком ей материале эпохи. «Вопрос о встрече героя с роком я предпочитал оставить открытым,— признавался Бенуа в мемуарах.— Я сам не знал, умирает ли мой бедный Ренэ де Божанси, ужаснувшись своему открытию, сходит ли с ума или остается на всю жизнь несчастным. Важно было, что контакт с призрачным миром оказался фатальным для него».

Сценаристу Бенуа и впрямь было безразлично, умирал ли его герой или, оставшись в живых, терял нравственный человеческий облик. Важна была идея бессилия человека перед таинственным и злым роком,— пусть даже идея эта расходилась с замыслом «Омфалы» Готье. Больше того -- она противоречила и раннему литературному первоисточнику, которому Бенуа переадресовал сюжет «Омфалы». В «Освобожденном Иерусалиме» Торквато Тассо рыцарь Ринальдо выходил победителем из сетей прекрасной волшебницы Армиды. Идею победы долга над чувством со-

---

[1] Г. Н. Добровольская обнаружила в архиве Бенуа, в Русском музее, несколько редакций сценария «Павильона Армиды».

хранили многочисленные воплощения поэмы в музыкальном театре. В финале пятиактных опер «Армида» Люлли (1686) и Глюка (1777), написанных на одно и то же либретто Филиппа Кино, рыцарь освобождался от чар, и волшебница погибала среди развалин ее замка, охваченного пламенем. Спасением Ринальдо кончалась и опера Россини «Армида», поставленная в Неаполе в 1817 году, и одноименная опера Дворжака (1904).

Балетный театр более чем на полвека опередил оперный в обращении к поэме Тассо. Еще в 1617 году, на одном из балов Людовика XIII, был показан балет «Овобождение Рено», где король выступил в роли демона огня. Счастливая развязка балета должна была заверить послов Испании и Австрии, что все обстоит благополучно с недавно состоявшимся браком короля.

Французская транскрипция имени Ринальдо в «Освобождении Рено» и в операх Люлли и Глюка, должно быть, подсказала Бенуа имя Ренэ де Божанси — героя «Павильона Армиды». Во всяком случае, придворный французский балет XVII века с его процессиями костюмированного кордебалета, с вставными номерами, со стилизованными арапчатами, альмеями, демонами, с аллегорическими фигурами Любви, Времени, Часов и т. д. был тем образцом, на который ориентировался Бенуа в сценарии и живописи «Павильона Армиды».

Цель была, по сути дела, та же, что у Всеволожского — сценариста и художника костюмов «Спящей красавицы», стремившегося воскресить в ней великолепие французских придворных празднеств.

Но в трактовке Бенуа, при всей густоте стилизации, заявлял о себе упомянутый «петербургский» поворот романтической темы. Армида из балетного сценария весьма условно напоминала героиню Тассо. Ведь в русской литературе имя Армиды давно уже отделилось от поэмы и сделалось нарицательным именем роковой соблазнительницы вообще. «Лобзать уста младых Армид», — это писал еще Пушкин. И у Пушкина же можно найти строки:

Там ликовало всё. Армида молодая,
К веселью, роскоши знак первый подавая...
Резвилась, ветреным двором окружена, —

строки, где нет ничего от Тассовой Армиды. Из русской поэзии нарицательное имя перешло в русскую прозу: Гончаров в «Обрыве» сообщал, что его Райский ходил в театр и к «армидам»...

Такой условной искусительницей, только XVII века, представала и героиня «Павильона Армиды».

Различны были и взаимоотношения двух сценаристов-художников с их композиторами и балетмейстерами; это отозвалось на идейно-эстетических различиях спектаклей. Для Чайковского и Петипа атмосфера двора Флорестана XIV, столь занимавшая Всеволожского, была лишь удобной средой стилизации, где привольно развивалась симфоническая образность музыкально-танцевального действия «Спящей красавицы». Бенуа нашел добросовестного, но не проявлявшего инициативы исполнителя в лице композитора Черепнина. «Давно уже на нашей сцене не слыхали такой подходящей к действию «оркестровой иллюстрации»,— признавался он потом в мемуарах. В Фокине он обрел активного единомышленника. Взирая на только что завершенную работу, Бенуа восхищенно восклицал: «Он обнаружил себя прямо гениальным балетмейстером! У этого человека в голове целые «планы баталий», а изобретательность его неисчерпаема».[1] В самом деле, балетмейстер рвался в бой с бóльшим пылом, чем художник-сценарист, решительно опережая того в им же предложенных реформах.

Фокин думал тогда: «Конечно, если ставить балет действительно в стиле первой половины XVIII века, то надо и музыку брать иную. У Черепнина же «по традиции» вальсы, вариации». Дальше хореограф объяснял: «Избыток вальсов в балете был потому, что мои старшие сотрудники решили «угодить» Теляковскому. Директор был страстный любитель вальсов» (стр. 186). Бенуа, также объяснив наличие вальсов в «Павильоне Армиды» желанием Теляковского, и сам скептически вопрошал в только что упомянутом интервью: «Какие могут быть вальсы в эпоху панье и менуэтов?»

Реконструкция эпохи панье и менуэтов как основа замысла исключала обращение к музыкальным и хореографическим формам других эпох. Вальсы и вариации балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда» обобщали внутренний мир героев и определяли «вневременное», «вечное» в образности этих балетов. Вальсы и вариации «Павильона Армиды» воспринимались как досадный анахронизм самими авторами спектакля, а следовательно, были там, и правда, не нужны, выпадали из стиля, объединяющего все в парадном дивертисменте танцев.

Черепнин знал свое дело, обладал воспитанным вкусом, понимал стремление сотрудников и охотно, даже с энтузиазмом шел навстречу большинству пожеланий в процессе подготовки спек-

---

[1] Р[озенберг]. Павильон Армиды (У Александра Бенуа). «Петербургская газета», 1907, № 317, 18 ноября, стр. 11

такля. Он свободно распоряжался средствами современного оркестра, искусно расшивал узоры на предложенной канве, одевал, по словам Левинсона, «воспоминания о прежних толкователях тассовой волшебницы, Люлли и Глюке, в сложную и оживленную ткань современной инструментовки».[1] Все же среди авторов «Армиды» Черепнин был наименее самостоятелен. Подчиняясь воле сценариста и хореографа или даже вступая в спор, он следовал не внутренней убежденности единомышленника, а высоким, но не им установленным правилам сочинения балетной музыки.

Как и в балетах Чайковского и Глазунова, действие проходило здесь в симфонически разработанных построениях, в перекличке развивающихся тем загадочной Армиды и очарованного ею графа. В традициях этих балетов строился центральный дивертисмент, намеренно тормозящий действие перед сюжетной кульминацией. В тех же традициях своего рода сгустками танцевального действия являлись вальсы, где участники смешивались в едином пестром вихре звуков, движений, красок, предваряя переход в мир действительный из фантастического мира мечтаний. Задача такого перехода повторяла все в том же формальном плане задачу, стоявшую перед Чайковским в «Щелкунчике»: путешествие в сказку оставляло след на действительности, так или иначе преображало ее.

Но правила старых балетов, органично воспринятые Чайковским и Глазуновым и так высоко поднятые, остались для Черепнина лишь схемой. Не имея достаточного таланта, чтобы повести за собой Бенуа и Фокина, композитор в то же время не сумел проникнуться их замыслом, как позже Стравинский в работе с Фокиным над «Жар-птицей». Возможно, мнимая «гофманиана» Бенуа ориентировала Черепнина на «Щелкунчика». Между тем ему скорее можно было опереться на одноактный балет Глазунова — Петипа «Испытание Дамиса», где опыт воскрешения эпохи пудреных париков не выходил за рамки иллюстративных задач.

В апреле 1905 года газета «Слово» поместила развернутую статью А. В. Оссовского о сценах из балета Черепнина, исполненных в очередном симфоническом концерте.[2] Тон статьи одного ученика Римского-Корсакова о музыке другого был подчеркнуто хвалебен. «Музыка Черепнина полна художественной жизни и дает убедительно правдивую стилизацию образов и душевных движений», — писал критик.

По свидетельству В. В. Ястребцева, на репетиции очередного концерта А. И. Зилоти 27 ноября 1907 года, то есть через два дня

---

[1] Андрей Левинсон Старый и новый балет, стр. 73

[2] А. Оссовский «Павильон Армиды». Балет Н. Н. Черепнина. «Слово», 1905, № 118, 7 апреля, стр. 7.

после премьеры балета, в присутствии Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Стравинского, Бельского, Оссовского и других, «говорили о том, что Римскому-Корсакову очень понравился «Павильон Армиды», хотя там и мало своего. . .»[1]

Многие считали Черепнина подражателем Чайковского. Но вливая новое вино в старые мехи, Черепнин заслужил упреки музыкантов в том, что его партитура «слишком сдержанна и серьезна, с одной стороны, мало выразительна, недостаточно фантастична, с другой».[2] Упреки едва ли скрашивались сомнительными похвалами в том, что написана она «очень гладко, без всяких шероховатостей, дельно, уверенно, без всяких исканий, звучит, как полагается основательно и умело оркестрованным произведениям».

Живописное оформление, и правда, доминировало в спектакле, подчиняя себе все остальное. Но подчинение предусматривало точно рассчитанную взаимосвязь. Рядом с Ламбиным, Аллегри и другими декораторами-профессионалами, работавшими по старинке, сравнительно недавно появился станковист Головин, чьи красочные полотна и костюмы соотносились с музыкально-хореографическим материалом спектакля пока еще эгоцентрически («Головин слишком индивидуален и вообще слишком художник», — писал Бенуа об оформлении балета «Волшебное зеркало»). Теперь всем им вместе взятым противопоставил себя человек, считавший, что в таком деле «на первом месте должна стоять обдуманность, внимание к чужой воле, строгость и точность работы».[3]

Всеми этими добродетелями Бенуа обладал в полной мере. К ним присоединялись качества не менее важные — такие, как эрудиция, профессиональное мастерство, тончайше развитый вкус. Словом, работу над «Павильоном Армиды» возглавил художник разносторонне подготовленный. Он знал, что цельность балетного спектакля зависит от дружеского согласия драмы, музыки, живописи и танца. В Фокине он нашел единомышленника и, на первых порах, послушного, внимательного, способного ученика. Оба признавали приоритет изобразительных, иллюстративных функций в балете. Оба стремились опрокинуть эту изобразительность в прошлое, сделать балетный театр своего рода музеем изящных искусств. Картины и изваяния такого музея должны были развивать сюжет в динамической смене поз, движений, танцев. В таком

---

[1] В. В Ястребцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, т II. Л, Музгиз, 1960, стр. 447.

[2] С. «Павильон Армиды» «Русская музыкальная газета», 1907, № 51-52, 20—30 декабря, стр 1195—1196.

[3] Александр Бенуа. «Волшебное зеркальце». «Мир искусства», 1904, № 1, хроника, стр 4.

музее пышнотелые красавицы с гобеленов, покрывающих стены дворцового зала, грациозные статуэтки немецкого Biedermeyerstill или фигурки персидских миниатюр уменьшались или увеличивались до человеческого размера: аромат и патина старины при этом не нарушались. «Грубая действительность» ни в коем случае не должна была вторгаться в эстетизированное зрелище.

Как о «золотой сказке», где «блистательная Павлова воскрешает жизнь старого гобелена», как о «поэме, осыпанной золотой пудрой XVIII века», писали критики о «Павильоне Армиды». Их восхитили декорации и костюмы, которые воскрешали «сказочное великолепие версальских маскарадов Короля-Солнце», поэтически перевоплощали «чувственную французскую грезу о чудесах Востока». Здесь и в самом деле ирреальность торжествовала в полной мере, уничтожая какое бы то ни было понятие о «грубой действительности». События балета начинались в XVIII веке, но реальность того времени тут же смещалась в предыдущее столетие. Виконт Ренэ де Божанси, застигнутый грозой, попадал в павильон, где все дышало веком Людовика XIV: барочная лепка карнизов и центральной ниши, колонны полированного мрамора, высокие окна с круглыми окошечками над ними, так называемыми oeils-de-boeuf.

Аллегорические фигуры покоились на облаках и поддерживали пышный, увенчанный перьями, балдахин над волшебным гобеленом, а под гобеленом стояли часы, украшенные позолоченными фигурами Амура и Сатурна. Впрочем, и тут XVIII век нес отпечаток «петербургской» темы Бенуа. По словам поэта Жана-Луи Водуайе, зрителя парижской премьеры, эта условно стилизованная эпоха была «ближе Петергофу, чем Большому Трианону».[1]

Хореография спектакля

Ощущение фантастической иллюзорности происходящего, подготовленное обстановкой павильона и рассказом старого маркиза о чарах красавицы с гобелена, должно было подводить к ирреальным событиям сна виконта. Сон вторгался в сумеречную явь, объявляя себя подлинной реальностью. Сначала оживали фигуры на часах. Амур — воспитанница и Сатурн — высокий воспитанник вступали в бой, и побежденное Время отдавало свою косу Любви.

Распахивались дверцы часов, из них под мелодию мягко звенящую, как в старинных музыкальных шкатулках, чередой выходили гении часов — воспитанники. Наряженные в белые камзолы, неся в руках зажженные фонарики, они повторяли танцевальную

---

[1] Jean-Louis Vaudoyer. Avant-propos au livre de Tamar Karsavina "Ballets Russes" Paris, 1931, p. 111.

фразу, состоявшую из двух pas chassé и одного entrechat-quatre; фраза эта передавала монотонное тиканье часов.[1] Ход, покрывая сцену затейливыми кругами и узорами, постепенно убыстрялся, увлекая зрителя вслед за героем в грезу о придворном празднике минувших времен.

Времена эти представали тоже не в своей одежде, а в маскарадном обличье никогда не существовавшего Востока. Медленно опускался к полу и оживал гобелен, где придворные дамы и кавалеры, пленные рыцари, похожие на Людовика XIV в «Балете Ночи», окружали героиню, тоскующую о Ринальдо.

Сама героиня таинственно совмещала в себе черты прекрасной Мадлен, причудницы XVII века, и роковой волшебницы Армиды, мстящей всему мужскому роду за измену возлюбленного. И так же таинственно возникал рядом с ней маркиз – владелец павильона, преобразившийся не то в вельможу двора Короля-Солнце, не то в отца Армиды — волшебника Гидрао из поэмы Тассо, сочетая в себе, по словам И. И. Соллертинского, «гостеприимного хозяина и Асмодея,— нечто вроде Калиостро или доктора Дапертутто».[2]

Костюмы их, во всяком случае, принадлежали балету XVII века, капризно объединявшему приметы восточных одеяний и панье. У Мадлен — Армиды пышные розовые тюники и открытый атласный корсаж изысканно сочетались с бирюзовым тюрбаном, усыпанным драгоценностями. Фокин сокрушался, что «вопрос о применении стиля к требованиям танца Бенуа разрешил так же, как до него по традиции этот вопрос обычно разрешался. Он сделал очень стильные и красивые костюмы в манере эпохи и... скоротил их до колена. Я бы предпочел, чтобы танцовщица была в стильном костюме с головы до ног, а не только в верхней части своей фигуры» (стр. 186).

Фокин отступал от истины: в «Испытании Дамиса» Глазунова — Петипа традиция нарушалась именно так, как хотелось бы и ему. Там были воспроизведены костюмы с картин Ватто и Ланкре. В частности, платье Изабеллы, героини балета, повторяло костюм танцовщицы Камарго с известной картины Ланкре, а туфли на каблучках предполагали танец в манере эпохи.

Обязав Фокина сочинять для балерины танцы на пальцах, Бенуа навлек на него упрек критиков. «Размеренность и академич-

---

[1] Отдельные моменты хореографии «Павильона Армиды» воспроизводятся по записям бесед с позднейшими исполнителями этого балета Е. Э. Бибер, О. Г. Иордан, Б. В. Шавровым.

[2] И. Соллертинский. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. В кн.: «История советского театра», т. I. Л., ГИХЛ, 1933, стр. 340.

ность старинного французского «благородного танца» сменилась у М. Фокина стремительностью и сложностью движения, в особенности в ансамблях, и характерными для нашего балетмейстера первическими ускорениями темпа, — писал Левинсон. — Не отражая, таким образом, ни в какой мере стиля эпохи (что могло бы послужить для них художественным оправданием), танцы «Армиды» сводятся к прерывистому ряду эпизодов и деталей, почерпнутых из арсенала классического танца. Правда, некоторые позы и группы пленяют непривычной игрой ракурсов, механической смелостью, сложной симметрией; но все вместе лихорадочно, несвязно, суетливо и непрочно».[1]

Бенуа полагал, что Фокин переведет «размеренность и академичность старинного французского благородного танца» на язык танца классического в том примерно виде, как делал это Петипа. Фокин мечтал о стилистическом правдоподобии пластики, и классический танец был для него особенно несносен в «Армиде», воскрешавшей версальские маскарады. В 1921 году Фокин поставил в Нью-Йорке балет «Сон маркизы» на музыку Моцарта. Серия зарисовок балетмейстера, опубликованная в книге его воспоминаний (стр. 373), фиксирует фигурки дамы в длинном, пышном платье со шлейфом, в туфельках на каблуках, кавалера в камзоле, шляпе, туфлях с пряжками, с тростью в руке и... неизбежного арапчонка, вписывающегося в орнамент поз и движений танцующей пары.

В «Павильоне Армиды» сразу после оживления гобелена балерина начинала своего рода танцевальную арию «Плач Армиды», построенную на движениях иллюстративного порядка. Поднявшись на пальцы, она тянулась вперед, словно увидев вдали возлюбленного. Потом отступала, как бы говоря: «Нет, я ошиблась!» Повторив то же движение в другую сторону, горестно разводила руками, вопрошая: «Ах, где же он?» Ход на пальцах вокруг сцены развивал тему поисков-жалоб.

Появившегося Ренэ (уже в костюме Ринальдо) окружал хоровод маскарадных персонажей. Действие врывалось в русло дивертисмента, который вполне походил по структурным формам на дивертисмент последнего акта «Спящей красавицы». И все же при внешней близости обнаруживалась существенная разница.

В «Спящей красавице» сказка была реальностью, естественной средой, где жили и действовали герои. Персонажи других сказок, приходя поздравить персонажей сказки о спящей красавице с ее счастливой развязкой, разговаривали на языке поэтических обобщений. Короткие танцевальные новеллы каждого из них могли

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 29.

лечь в основу такого же большого балета. Потому так органично входила в последнее действие их сюита, обрамляя дуэт главных героев - апофеоз торжествующей любви.

В «Павильоне Армиды» Ренэ попадал в мир чужой и враждебный, заманчивый и гибельный. Армида, заполучив долгожданного возлюбленного, не сливала своих чувств с его чувствами в дуэте, останавливающем действие и поднимающемся над ним для пространного лирического самораскрытия героев. Окруженная четырьмя наперсницами, сопровождаемая прекрасным женственным юношей-рабом, она ошеломляла пришельца из другого века парадом ряженых персонажей в духе комедий-балетов Мольера.

Среди фонтанов, статуй, причудливо подстриженных деревьев волшебного сада сменялись номера то забавные, то грациозные, которые, впрочем, свободно могли быть заменены другими. Фокин вспоминал, что дивертисмент «состоял из ничем не связанных между собой танцев с небольшими сюжетами» (стр. 188).

Маги с жезлами в руках и в конусообразных шапках вызывали из люков «тени», которые исполняли танец на пальцах.

Маленький толстый паша любовался семью стройными одалисками, а потом гонялся с огромной саблей за их похитителями - невольниками.[1]

Пятеро танцовщиков-демонов соревновались, придумывая грим поуродливее и посмешнее: некоторые рисовали «опрокинутые» лица, иные озорно добивались портретно-карикатурного сходства с директором театров Теляковским или критиком Светловым, похожим тут на бородатого какаду. Шестой демон приносил узел, откуда доставали маски розовых златокудрых купидонов и пестрое тряпье. Надев маски и повязав тряпки через плечо, демоны прятались, освобождая сцену для антре ведьм. Шесть характерных танцовщиц в рыжих париках и красных костюмах выбегали шеренгой, описывая зигзаги вдоль рампы. Их пляска включала в себя размашистые прыжки, повороты то лицом, то спиной друг к другу. Демоны в обличье амуров, кривляясь, ухаживали за ведьмами, а потом, сбросив маски, пускались за ними в погоню.

---

[1] Номера «Танец теней» и «Похищение из сераля» были заменены, по желанию Дягилева, в парижской постановке pas de trois раба — Нижинского и наперсниц — Карсавиной и А. А. Федоровой. Впоследствии замена вошла и в спектакль Мариинского театра. Зато тема недозволенной страсти одалисок и невольников гарема, взятая в «Павильоне Армиды» для эпизодического выхода комедийных персонажей, стала вскоре основной темой трагического конфликта в балете «Шехеразада». Факт косвенно показывает, что Бенуа был прав, объявляя себя автором сценарного замысла «Шехеразады», хотя официально этим автором считался Бакст.

В центральном valse noble балетмейстер придумал множество живописных фигур. В частности, кордебалетная группа изображала огромное сердце, обращенное острием к публике: оно билось и дышало, сокращаясь и пульсируя в мерных pas balancé участников.

Из четырех наперсниц одна исполняла сольную вариацию, три танцевали вместе. Их танцы, так же как вариации балерины, были стилизованы в мелких движениях pas de bourrée, jeté passé, temps de poisson, поворотах на месте и в движении. Из-за тяжелых и пышных рукавов руки редко подымались выше уровня плеч: даже когда исполнялись большие cabrioles коды, руки были открыты в первую и вторую позиции.

Балерина танцевала адажио с исполнителями партий виконта и раба, участвовала в ансамблях, но даже сольная ее вариация растворялась в колыханиях пестрого фона.

Вариация раба включала в себя знаменитый прыжок, принесший в первом парижском сезоне славу Нижинскому: поднявшись, чтобы взять форс, в sous-sus на полупальцы, раб перелетал с сомкнутыми и вытянутыми ногами вдоль рампы, почти во всю ширину зеркала сцены, и повторял весь ход в обратном направлении.

В финале заключительного общего вальса Армида повязывала Рене розовый шарф, объявляя его своим рыцарем. Следовала чистая перемена, и действие возвращалось в павильон, освещенный утренним солнцем. Позади высоких окон проходили пастушка и пастушок, погоняя идиллических барашков. Маркиз провожал очарованного сновидением гостя и на пороге с поклоном протягивал ему розовый шарф, забытый на часах. «Занавес падает как раз тогда, когда нужно, — писал А. А. Ростиславов. — Остается жуткое впечатление жизни, навсегда отравленной тоской по исчезнувшей красоте, по фантастической действительности».[1]

«Павильон Армиды» и театральный традиционализм

Постановке «Павильона Армиды» сопутствовала атмосфера скандала. Скандал стал общим достоянием, когда 18 ноября 1907 года красные фонари у театрального подъезда предупредили публику об отмене назначенной премьеры. Спектакль отменили за три часа до начала. Поводом послужило интервью Бенуа репортеру «Петербургской газеты» И. С. Розенбергу, брату Л. С. Бакста. Теляковский записал в дневнике, предварительно вклеив туда газетную вырезку: «Из помещенной выше статьи из «Петербургской

---

[1] А. Ростиславов. Павильон Армиды. «Театр и искусство», 1907, № 50, 16 декабря, стр. 942

газеты», которую я сегодня утром прочел, я увидел, что Бенуа, не надеясь на успех своего балета, решил всю ответственность свалить на дирекцию. Желая этого избежать, я решил немедленно вызвать режиссера и отменить балет, сообщив об этом Бенуа и прибавив, что дирекция идет навстречу требованию художника, предоставив ему просимые две костюмные репетиции».

Бенуа сам написал текст интервью и дал его в печать, желая, как объяснил он потом, «или спасти наше создание любой ценой, или снять с себя ответственность за неудачу».[1] Назвав генеральную репетицию «Павильона Армиды» административным курьезом, он рассказывал, какая «невообразимая путаница» произошла в картине оживленного гобелена из-за того, что актеры впервые увидели друг друга в незнакомых костюмах. Ибо «некто в вицмундире» (для посвященных было ясно, что речь шла о помощнике Теляковского — чиновнике Крупенском) из экономии запретил кордебалету надевать костюмы вплоть до генеральной репетиции. «Пусть лучше балет провалится из-за своей неподготовленности для сцены (а дорогая постановка будет сдана в шкафы и сараи), нежели чтоб балет был хорошо срепетирован, имел успех, остался бы на репертуаре и делал сборы, которые покрыли бы высокие издержки. Такова экономия «вицмундира», — горько иронизировал Бенуа.[2]

Но дело было не только в экономии. Опытные в вопросах экономии «вицмундиры» отлично знали, чего хотели. Недаром одноактный «Павильон Армиды» давался не вместе с другими одноактными балетами, каких тогда достаточно было в репертуаре, а, наподобие «пьесы для разъезда», после «Лебединого озера». Не случайно и Кшесинская отказалась от роли Армиды за неделю до премьеры (прима-балерину срочно заменила Павлова), а исполнителя роли Ренэ де Божанси — Гердта едва уговорили не подражать партнерше. После второго представления Светлов писал: «В «Армиде» перемена в роли виконта: г. Гердта заменил г. Фокин, который отлично провел свою роль. Но почему отказался от роли г. Гердт? Неужели потому, что балет имел неосторожность не понравиться начальству?».[3]

Начальству претили творческие позиции авторов, а также их поведение. Но особенно тревожило дирекцию то, что вслед за Бенуа и вся его компания из «Мира искусства» мало-помалу про-

---

[1] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 263.

[2] Р[озенберг]. Павильон Армиды (У Александра Бенуа). «Петербургская газета», 1907, № 317, 18 ноября, стр. 11.

[3] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1907, № 10245, 10 декабря, стр. 3.

никала в святая святых императорских театров — в репетиционные залы, декорационные мастерские, костюмерные.

В книге «Рождение Русских балетов» П. Ливен упоминает, что Бенуа пригласил на одну из репетиций «Павильона Армиды» Дягилева. «Когда он вошел в зал, к нему немедленно приблизился полицмейстер театра и предложил удалиться. Тому пришлось повиноваться».[1] Бенуа чуть иначе освещал этот факт. По его словам, Дягилев «смотрел репетицию более получаса, когда к нему подошел полицмейстер и вежливо, но твердо попросил покинуть театр. Я пробовал протестовать, но офицер остался непреклонен, и Дягилев был вынужден уйти, чувствуя почти ту же горечь обиды, как и тогда, когда он был уволен».[2]

Случай с Дягилевым объясняет, почему так холодно отнеслось начальство к «Павильону Армиды». Дело было не в успехе или неуспехе одного спектакля. Неприступная цитадель императорских театров вторично подверглась набегу реформаторов, жаждавших проводить свои новшества в условиях обеспеченной казенной сцены, и вторично, но уже с меньшим успехом, отразила это нашествие.

Вообще-то Теляковский охотно заигрывал с деятелями нового толка, особенно с мастерами театральной живописи. Но, привлекая Коровина, Головина, Бенуа, Бакста и других, он до смерти боялся всяких группировок. Такие группировки могли противопоставить свои творческие программы правилам государственных театров и угрожали авторитету директора.

Потому-то мир вицмундиров, радушно встретив Бенуа, забеспокоился при первых же попытках художника приобщить к работе над «Армидой» друзей и единомышленников. Разумеется, главным пугалом был Дягилев, давно мечтавший править казенным искусством.

Как раз тогда, в 1907 году, Дягилев снова попытался создать на базе казенных театров частное театральное предприятие и в то же время готовил первый — оперный — «русский сезон» в Париже. «Приходил ко мне Дягилев, — записывал 17 декабря 1907 года Теляковский. — Он просил дать ему на три недели мастерскую Аллегри... Спрашивал меня, не дадут ли ему Михайловский театр на целый год. Он бы желал устроить там оперную антрепризу на манер Opéra comique. Остается еще дать ему Мариинский и Александринский театр, а также контору».

---

[1] Peter Lieven. The Birth of Ballets-Russes. Boston & New York, 1936, p. 49.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 257.

За контору, за незыблемость ее больше всего опасался директор; война между ним и «партией», как назвал свою группировку Бенуа, к тому времени достигла апогея. Теляковский в дневниках честил Бенуа нахалом, отказывал ему в личном приеме, когда тот просил об этом по телефону. Бенуа в «Московском еженедельнике» объявил за это Теляковского «Аракчеевым русской сцены».

Там же Бенуа говорил о наслаждении, какое он «испытал от танцев, поставленных Фокиным» для «Павильона Армиды». Сетуя на гнетущую атмосферу казенного театра, Бенуа утверждал, что Фокин — тот «человек, которому удастся расшевелить наш балет и учредить новую в нем эру». Он приветствовал близость Фокина к своей творческой платформе: «Это настоящий художник, чутьем и вкусом схватывающий самые изысканные вещи, проводящий свои идеи с необычайной виртуозностью и энергией. Даже недостатки в его постановке происходят, я бы сказал, от избытка дарования. Он слишком щедр на выдумки и комбинации. Вследствие этого постановка теряет несколько в ясности и гармонии. Но эти недостатки исчезнут с годами и опытом, и мы, наверное, еще будем любоваться не одним превосходным созданием этого (ныне еще очень юного) балетмейстера».[1]

Бенуа и Фокин никогда больше не работали вместе на русской казенной сцене. Но еще несколько лет, вплоть до завершения балета «Петрушка» для третьего сезона в Париже (1911), их дружба продолжалась, и Фокин испытывал несомненное влияние эрудированного и талантливого художника.

Во всяком случае, 1907 год, год встречи Фокина и Бенуа, оказался переломным в судьбе молодого хореографа. Теперь Фокина признали и определенные круги петербургского общества. Группа «Мир искусства» была одним из многих центров литературно-художественной интеллигенции Петербурга. Подобные центры объединяли людей порой весьма различных по политическим убеждениям, философским взглядам, художественным вкусам. Состав их поэтому не был стабильным: участники кружков и объединений то и дело менялись местами, как в причудливой шахматной партии.

Для Фокина многое осталось скрытым в сложных переплетениях художественной мысли того времени. О многих подводных течениях он и не мог догадаться. Но, втянутый в орбиту общественно-творческой жизни, он с готовностью откликался на самые разные, самые пестрые запросы. Отсюда возникала пестрота собственного искусства Фокина, способность решать такие разные за-

---

[1] А. Бенуа. Дневник художника. «Московский еженедельник», 1907, № 51-52, 24 декабря, стр. 73.

мыслы, как аляповатый маскарад «Ночи Терпсихоры» или «Картин античной жизни», с одной стороны, утонченная стилизация «Павильона Армиды» или глубокая символика «Петрушки» — с другой.

Но было и постоянство в этих поисках. Преимущественно влияли на Фокина-хореографа живопись и драма — от наспех контаминированных сюжетных мотивов «Жар-птицы» до того же «Петрушки», с его прямыми реминисценциями из «Балаганчика» Блока, с его атмосферой гульбы, отдаленно напоминающей атмосферу масленицы из «Бесовского действа» Ремизова. Не случайно сценарист и художник «Петрушки» Бенуа увидел в том, как поставили «Действо» Комиссаржевский и Добужинский, «настроение масленичного какого-то чада, чего-то мрачно-веселого, буйно-разгульного и в то же время *кончающегося*».[1]

И от музыки он требовал прежде всего конкретной изобразительности.

Показательна его тяга к Римскому-Корсакову и сотрудничество со Стравинским — учеником Римского-Корсакова. Если к музыке Римского-Корсакова обычно подверстывалась некая новая сценарная драматургия, то сотрудничество со Стравинским было идеальным. Молодой композитор на лету подхватывал, расцвечивал невиданными красками фантазии Фокина, дружески соревнуясь в передаче зримой, чувственной конкретности этих фантазий. Примечателен рассказ Фокина о том, как он сочинял перед Стравинским действие «Жар-птицы», изображая то царевича, перелезающего через «забор» — пианино, то царевен, то Кощея. «Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой», — вспоминал Фокин (стр. 257).

Стремление живописать объединяло Стравинского и Фокина, соавторов «Жар-птицы». Работа над ней была великолепной школой мастерства для обоих, а для Фокина к тому же — наиболее законченным и полным выражением всей творческой программы. Новерр писал: «Сцена — это, так сказать, полотно, на котором сочинитель (балетмейстер. — *В. К.*) изображает свои замыслы: выбор музыки, декорация и костюм составляют ее краски, а сам сочинитель является живописцем».[2] Эти слова не потеряли значения для Фокина и тогда, когда пути его и Стравинского разошлись. Правда, столь совершенного слияния с интересами соавтора

---

[1] А. Бенуа. Дневник художника. «Московский еженедельник», 1907, № 51-52, 24 декабря, стр. 73.

[2] Жан-Жорж Новерр. Письма о танце. Л., «Academia», 1927, стр. 138.

Фокину изведать больше не довелось. Он признавался, что после «Жар-птицы» ему уже не пришлось работать «так рука об руку» ни с тем же Стравинским, ни с другими композиторами. Вот тут-то слова о «полноправном союзе искусств» внутри балетного спектакля явно опровергла его же собственная практика. Равенство прав не соблюдалось, музыка подчас терпела урон на службе властной фантазии балетмейстера.

В большинстве случаев камертон, по которому Фокин настраивал стиль своей хореографии, оказывался в руках не у композитора, а у живописца-декоратора. Бенуа мечтал о таком положении вещей еще с 1901 года, когда сорвалась попытка группы «Мир искусства» поставить «Сильвию» Делиба на императорской сцене. Художник, влюбленный в балетный театр с детства, видел в нем искусство, способное особенно полно выразить эстетические идеалы этой группы. Об идеалах Бенуа писал в статье «Беседа о балете» (1908). Она появилась после «Павильона Армиды», хотя, вероятно, была обдумана, а может быть и написана, раньше.

Бенуа провозглашал красоту богом, несущим спасенье от дрязг и забот материальной жизни, а балет выделял как искусство, не отягощенное словом, как высшее проявление красоты, как «улыбку божества». Он писал: «Балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих ее с неба на землю. В балете заключена та литургичность, о которой мы стали усиленно мечтать за последнее время».[1]

В самом деле, «за последнее время», то есть после того, как по стране прошли и были подавлены революционные восстания 1905 года, значительная часть русской интеллигенции стала мечтать об искусстве как о священнодействии, уводящем от пугающих событий действительности к прекрасной ясности прошлого. Прошлое манило во всех обличьях, но прежде всего в обличьях воображаемых, маскарадных, не отвечающих подлинной сути истории. Интерес к прошлому у видных деятелей литературы, живописи, театра вызывала не столько история как таковая, сколько история искусства различных эпох. Античный театр, средневековая драма, итальянская commedia dell'arte, придворный театр Франции XVII и XVIII веков, наконец, русский театр в формах церковного действа, школьной драмы, народного балагана и искусства

---

[1] Александр Бенуа. Беседа о балете В сб.. «Театр. Книга о новом театре», стр. 104.

крепостных актеров подвергались попыткам опосредованного воскрешения.

Бенуа, как раз тогда выступивший с серией петербургских корреспонденций в журнале «Московский еженедельник», дал сводку подобных спектаклей и многозначительный комментарий к ней.

«Прошедшие две недели были по преимуществу театральными, — писал он. — В воскресенье 25 ноября шел в первый раз мой балет «Павильон Армиды», вызвавший целую бурю в прессе; во вторник 27-го состоялся первый спектакль у Суворина, посвященный примитивному русскому театру; в пятницу 30-го — устроен был «первый стильный вечер» в Тенишевском зале; во вторник 4 декабря шло в первый раз «Бесовское действие» Ремизова у Комиссаржевской; в среду — дебютировала Дёнкан (Дункан. — *В. К.*); в четверг — прошла генеральная репетиция, в пятницу — первое представление «Старинного театра»; наконец, в воскресенье вторично дан «Павильон Армиды», и к этому спектаклю «партиям» пришлось «готовиться» как к первому».[1]

Спектакль в Театре литературно-художественного общества разыграли ученики театральной школы имени Суворина. Перед спектаклем Беляев прочел реферат о первом театре в России. Затем был показан «Вечер в тереме царицы», объявленный в афише как «сценическая мозаика из былин, сказаний, песен, присказок, поговорок и проч., составленная Н. Н. Арбатовым». Арбатов был и режиссером всего спектакля. Потом шла оригинальная «Комедия о царе Навуходоносоре, о теле злате и о трех отроцех, в пещи не сожженных» Симеона Полоцкого, к которой С. Н. Василенко сочинил музыку.

«Стильный вечер» в Тенишевском зале состоял из «Курантов любви» М. А. Кузмина. Любовные сцены в стихах и прозе, стилизованные в духе XVIII века, исполнялись с музыкой самого автора, учившегося в Петербургской консерватории у Римского-Корсакова. Во втором отделении Блок, Городецкий, Сологуб, вперемежку с дамами — «декадентками-любительницами», читали стихи.

«Бесовское действо над некиим мужем, а также Прение Живота со Смертью» — первая из трех пьес Ремизова, составивших сборник «Русальные действа». В театре Комиссаржевской на Офицерской улице эта пьеса шла в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского, с музыкой Кузмина, в декорациях и костюмах Добужинского и занавесом по эскизу Бакста.

---

[1] А. Бенуа. Дневник художника. «Московский еженедельник», 1907 № 51 52, 24 декабря, стр 68.

Изадора Дункан выступила в Большом зале Консерватории, спустя три года после своего первого дебюта в России, исполнив «Ифигению в Авлиде» Глюка.

«Старинный театр» на Мойке показал «два вечера из эпохи средних веков». В хронологической последовательности, с достоверностью исторических деталей, были представлены сцены и пасторали XI—XIII веков, фарсы и моралите XIV и XV веков, сцены уличного театра XVI века. Научными консультантами являлись Е. А. Аничков и В. Ф. Шишмарев. Среди переводчиков были А. А. Блок, С. М. Городецкий, музыкальную часть возглавили А. К. Глазунов, Л. А. Сакетти, И. А. Сац. Декорации и костюмы принадлежали Н. К. Рериху, И. Я. Билибину, М. В. Добужинскому, В. А. Щуко, Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа; последний написал и занавес. Ставили Н. Н. Евреинов, Н. В. Дризен, А. А. Санин.

Бенуа и его друзья художники принимали самое живое участие в сценической жизни Петербурга. Темы и сюжеты исторического прошлого увлекали художников, режиссеров, музыкантов еще несколько лет. Своего рода кульминацией была премьера одноактной пьесы Беляева «Красный кабачок» в Александринском театре (1911). Ставил ее Мейерхольд с музыкой Кузмина и в оформлении Головина. На свой лад переосмыслялся литературный персонаж — знаменитый мистификатор барон Мюнхгаузен. Появляясь в Красном кабачке, он уводил собеседников, истомленных скукой убогой жизни, в царство праздничной лжи.

Оригинальные произведения прошлого чаще всего занимали театр не содержанием, а возможностями стилизации под ту или иную эпоху. В 1910 году Мейерхольд и Головин поставили мольеровского «Дон Жуана» на Александринской сцене. Несколько лет спустя Мейерхольд писал о «Дон Жуане»: «Необходимо назойливо в течение всего спектакля как-то напоминать зрителю о всех этих тысячах станков лионской мануфактуры, приготовлявших шелка для чудовищно многочисленного двора Людовика XIV, об «Отеле гобеленов», этом городе живописцев, скульпторов, ювелиров и токарей, о мебели, изготовлявшейся под руководством выдающегося художника Лебрена, о всех этих мастерах, производивших зеркала и кружева по венецианскому образцу, чулки по английскому, сукна по голландскому, жесть и медь по германскому». Рассказывая далее об арапчатах, занимавших важное место в спектакле, Мейерхольд объяснял: «Все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства».[1]

---

[1] Вс. Мейерхольд О театре, стр. 126—127.

«Павильон Армиды» на три года предвосхитил премьеру Мейерхольда и Головина. Разумеется, ни режиссер, ни художник «Дон Жуана» не ориентировались сознательно на «Павильон Армиды», получивший особую известность в 1909 году, когда состоялся первый сезон русского балета в Париже. Но идея гобелена, оживающего ровно настолько, чтобы действие оставалось «завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства», несомненно объединяла замыслы обоих спектаклей.

Не случайно Мейерхольд писал в статье «К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года»: «Идеальным балетмейстером новой школы мне кажется на современном театре М. М. Фокин».[1] И, вероятно, не случайно в режиссерской экспликации «Дон Жуана», помеченной 30 мая 1909 года, когда был самый разгар «русских сезонов», он разделил сцену на два плана, причем второй предназначался исключительно для живописных полотен, и заменил ремарку Мольера «театр представляет дворец» словами: «У нас: первый план: Gobelins. Ряд кресел». Наконец далеко не случайно, по словам Головина, Мейерхольд «придавал особое значение» арапчатам.[2] Кстати, без арапчонка не обошелся еще до того и Бенуа в своей картине «Купальня маркизы» (1906). Мейерхольд в той же экспликации «Дон Жуана» настойчиво повторял, что атмосферу версальского царства будут создавать «арапчата, дымящие по сцене дурманящими духами, капая их из хрустального флакона на раскаленную платину, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам, арапчата, скрепляющие ленты на башмаках Дон Жуана, пока он ведет спор с Сганарелем, арапчата, подающие актерам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапчата, убирающие со сцены плащи и шпаги после ожесточенного боя разбойников с Дон Жуаном, арапчата, лезущие, когда является статуя Командора, под стол, арапчата, созывающие публику треньканьем серебряного колокольчика и, при отсутствии занавеса, анонсирующие об антрактах».[3]

Пристрастие к арапчатам сказалось тогда не в одной постановке Мейерхольда. В знаменитом Башенном театре, в квартире Вячеслава Иванова на углу Таврической и Тверской, Мейерхольд, вместе с художником Судейкиным, возглавил любительскую

---

[1] Вс. Мейерхольд. О театре, стр 63.

[2] А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Л. — М., «Искусство», 1960, стр 110

[3] Вс Мейерхольд. О театре, стр. 127.

постановку драмы Кальдерона «Поклонение кресту». В. В. Пяст, участник спектакля, вспоминал, как два арапчонка, отобранные из «несметного количества детей» швейцара Павла и выкрашенные сажей, «по окончании каждой картины задергивали сцену с двух противоположных концов».[1] В театре «Дом интермедий», открытом 9 октября того же 1910 года, Мейерхольд поставил «Шарф Коломбины» по пантомиме Шницлера «Покрывало Пьеретты». «Среди фигурантов пантомимы, — писал Н. Д. Волков, — Мейерхольд помещает полюбившийся ему образ слуги просцениума — арапчонка, который впервые появился в Башенном театре и затем после «Шарфа Коломбины» входит и в Александринский театр через «Дон Жуана».[2]

Вездесущие арапчата мейерхольдовских спектаклей несомненно напоминали об арапчатах из балета Бенуа — Фокина «Павильон Армиды», которые, по рассказу хореографа, появлялись из люка «в белых костюмах, белых чалмах, с громадными белыми опахалами из страусовых перьев... и с высоких табуретов «сыпались» через всех участвующих и ложились на пол» (стр. 191).

Не эти ли белоснежные арапчата контаминировались в сознании Анны Ахматовой с арапчатами Мейерхольда, возникая в обобщенном образе петербургского театра, когда она дважды повторяла в поэме «Девятьсот тринадцатый год»: «За мансардным окном арапчата играют в снежки»; «...за вьюгой крупчатой, Мейерхольдовы арапчата затевают опять возню».

Но и кроме арапчат пантомима «Шарф Коломбины», постановки пьес Кальдерона и Мольера включали у Мейерхольда немало элементов, близких зрелищности балета-гобелена. О постановке «Дон Жуана» критика прямо писала в этом именно плане.

На «балетность» спектакля намекал Философов в статье о премьере «Дон Жуана»: по его словам, исполнитель главной роли Юрьев был «скорее Гердтом из «Спящей красавицы», придворным танцором».[3]

Любопытно, что и аллегорический поединок Амура и Сатурна — Любви и Времени с косой в руке из «Павильона Армиды» перекликался с ремаркой в финале «Дон Жуана», когда «призрак в образе женщины под вуалью», внезапно изменяясь, «предстает в образе Времени с косою в руке». Здесь текст Мольера освобож-

---

[1] В. Пяст. Встречи. М, «Федерация», 1929, стр. 172, 173.

[2] Николай Волков. Мейерхольд, т. II. М — Л., «Academia», 1929, стр 130—131.

[3] Д Философов. Дон Жуан. «Речь», 1910, № 313, 14 ноября, стр 3.

дал постановщиков от подозрений в оглядке на «Павильон Армиды», однако совпадение лишний раз говорило о стилистической близости обоих спектаклей, о тесном родстве их образной системы.

Бенуа в статье о «Дон Жуане», ревниво названной «Балет в Александринке», заявлял, что Мейерхольд и Фокин — «два живых человека на все наше «сценическое начальство». Они нам покажут еще много чудесных затей и, наверно, с течением времени будут все глубже и глубже проникать в тайны своего искусства, все свободнее и свободнее, ярче и ярче творить. Хорошие, настоящие художники. Но только вот — оба они работают в одной сфере, над одним делом. У нас два превосходных балетмейстера, но, увы, по-прежнему мы без толкового «директора театра» — без режиссера». Явно подразумевая все последние опыты Мейерхольда сразу, Бенуа сожалел, что за «красочными пятнами и движущейся пластикой» забыты человеческая мысль и человеческие переживания, и признавался: «Я знаю, я каюсь — сами мы в этом виноваты. Вся эта «бердслеевщина» и «уайльдовщина» — плоть от плоти нашей. Этот «луикаторзный балаганчик», эти арапы, вся эта «скурильщина» — наша, сомовская, моя, бакстовская, дягилевская».[1]

История вскоре заставила Мейерхольда отойти от традиционалистского воскрешения изживших себя эпох и стилей. Фокин (как, впрочем, и Бенуа) то и дело возвращался к этому. В 1934 году, встретясь после многолетней разлуки, Фокин и Бенуа поставили несколько балетов для Парижской Оперы. Два из них — «Семирамида» Онеггера и «Диана де Пуатье» Ибера были все в том же духе экзотических и манерных реминисценций, давно утративших интерес новизны. Еще через год, в 1936-м, Фокин показал в лондонском театре Альгамбра «Дон Жуана» Глюка; то было воспоминание о спектаклях 1900-х годов. Об этом свидетельствовало уже начало балета. «Сценический занавес, поднявшись, открывал серо-голубой занавес спектакля, украшенный яркими красными, черными и зелеными эмблемами. Перед ним на ступеньках сидела группа музыкантов. Они играли на своих инструментах до тех пор, пока за занавесом не загорался свет и из-за него не появлялось четверо слуг с факелами. Те раздергивали занавес, открывая нарисованную улицу, освещенную лунным светом».[2] Стилизация

---

[1] Александр Бенуа. Балет в Александринке. «Речь», 1910, № 318, 19 ноября, стр 3

[2] Cyril W. Beaumont Complete Book of Ballets. London, 1956, p. 744—745

под театральность XVIII века теперь проходила отголоском эпохи только что минувшей и потому казавшейся вызывающе старомодной балетным деятелям нового поколения.

Переломный 1907 год

Но за тридцать лет до того, в 1907 году, Фокин только еще вступал на путь хореографа. В ту пору каждый новый его опыт встречал бурную реакцию друзей и врагов: тех и других прибывало. Балетный театр переставал быть замкнутым мирком, где на сцене по старинке наследовались роли, от балеринских до кордебалетных, а в зале, тоже по наследству, балетоманы помоложе занимали кресла почивших.

1907 год обозначил некий сдвиг в позициях театра. Не потому, что к восемнадцати репертуарным балетам прибавились еще два, поставленные в традициях XIX века: «Принц-садовник» Куличевской и «Аленький цветочек» Легата. Наряду с этим на сцене Мариинского театра шли благотворительные спектакли, состоявшие из новых опытов Фокина, а «Павильон Армиды» вошел в казенный репертуар.

В 1907 году Фокин поставил «Эвнику», осуществляя свою мечту о балете на античную тему в выразительных средствах античной пластики. Вероятно, к этому же году следует отнести и сценарий «Дафниса и Хлои»: там практик сделал первые выводы и наметил новые, еще более радикальные реформы.

В том же году Фокин поставил свою первую «Шопениану». Центральный номер — вальс Cis-moll определил концепцию позднейшего, окончательного варианта этого балета.

Тогда же он показал «Павильон Армиды» — балет, давший ему своего рода диплом приват-балетмейстера казенной сцены.

В 1907 году состоялась и его встреча с видными представителями смежных искусств. Бакст написал эскизы отдельных костюмов для «Эвники» и мог быть советчиком по костюмам «Шопенианы». Он же представил Фокина в качестве учителя танцев Иде Рубинштейн и ввел его таким образом в салоны финансовой буржуазии Петербурга. Черепнин в работе над «Оживленным гобеленом» и «Павильоном Армиды» дал Фокину первые навыки содружества с серьезными современными композиторами, и имя Фокина с тех пор стало известно музыкальным деятелям столицы. Бенуа открыл ему путь в художественную среду, где Фокин познакомился с членами кружка «Мир искусства», с Серовым. Через год Бенуа рекомендовал избрать Фокина балетмейстером для дягилевской антрепризы.

Молодой хореограф утвердился на позициях самостоятельного творчества.

Гастроли в Москве

В промежутке между двумя премьерами, летом 1907 года Фокин выступил и в роли балетного режиссера. Он возглавил гастрольную поездку группы танцовщиков Мариинского театра в Москву. Афиша театра «Эрмитаж» гласила: «С пятницы 18 мая начнутся гастроли артистов императорской С.-Петербургской балетной труппы под упр. *М. М. Фокина,* при участии А. П. Павловой, В. А. Трефиловой, Л. Ф. Шоллар, Е. В. Лопуховой, В. П. Фокиной; гг. А. В. Ширяева, М. К. Обухова, И. Н. Кусова, А.-Ф. Больма и др. Капельмейстер А. В. Кадлец». Среди «других» находились Л. Н. Егорова, Э. И. Вилль, М. Н. Горшкова, М. Ф. Романова, С. Н. Уланов.

Молодой, профессионально крепкий состав труппы позволял давать почти ежевечерние программы. Шли балеты академического репертуара и дивертисменты, в которых старые номера соседствовали с концертными номерами Фокина и танцами из только что созданных его балетов.

Горский, отредактировав Иванова или Петипа, деловито объявлял себя автором их балетов. Фокин щепетильно соблюдал авторские права предшественников. Первый спектакль состоялся двумя днями ранее объявленного. На афише значилось: «Под управлением М. М. Фокина представлено будет: сцены и танцы из балета в 3-х действиях *Пахита*, соч. Фуше и Мазилье, муз. Дельдевеза Сцены и танцы поставлены солистом его величества Мариусом Петипа». Длинный балет был ужат до одного акта, свободно вместившего соль интриги и лучшие танцы.

Следующий вечер был посвящен смешанному дивертисменту. Вилль и Обухов исполнили «Фантазию» Чайковского в постановке Фокина, затем шли китайский танец из «Щелкунчика», украинский из «Конька-горбунка» (Фокина и Фокин), Ширяев танцевал свой популярный матлот, а Егорова и Больм — одно из традиционных pas de deux. В фокинской польке на музыку Штрауса мальчика изображала Шоллар, девочку — Вилль. «Гвоздем» вечера был недавно поставленный Фокиным для Павловой вальс Шопена; Фокин впервые выступил в качестве партнера, заменив Обухова. Концерт заключала Вторая рапсодия Листа, поставленная Л. И. Ивановым.

Потом на афишах стали чередоваться «Пахита», «Привал кавалерии», «Волшебная флейта», «Тщетная предосторожность», «Коппелия», «Капризы бабочки», «Грациелла». На концерте 25 мая были показаны танцы из новых балетов Фокина «Павильон Армиды» (танец наперсниц, танец шутов, танец теней) и «Эвника» («Танец семи покрывал», танец рабов и рабынь). В промежутке —

вторым отделением концерта — шел дивертисмент, где номера других балетмейстеров, в том числе танец куклы Бебе из балета братьев Легат «Фея кукол», чередовались с фокинскими: чардашем на музыку Брамса, вальсом на музыку Шопена, пляской «Травушка» и краковской мазуркой.

Фокин, еще недавно вообразивший, что ему попросту пригрезилось лестное предложение стать учителем в школе, теперь возглавил гастрольную труппу, куда вошли сливки петербургского балета. Порой, требуя дисциплины, он встречал со стороны товарищей отпор. «Характер у него был вспыльчивый, — рассказывал А. Н. Маслов. — Он так накричал на одну из танцовщиц, захохотавшую на сцене, что мужская часть труппы предложила ему извиниться». Но в плане творческом Фокину подчинялись охотно, загораясь его идеями. Это было не удивительно. Остро ощущая современность, Фокин тянулся к ней, но не мог сразу порвать истончавшуюся нить, что еще связывала его до поры до времени с традиционными формами балетного театра.

Концертные стилизации

В начале века дворянская и финансовая знать Петербурга лихорадочно веселилась. Революция 1905—1907 годов ничуть не затормозила это веселье. Напротив, она словно подлила масла в огонь. Балы, общественные маскарады и частные костюмированные вечера, благотворительные спектакли и базары, после которых светская хроника описывала туалеты и драгоценности дам, следовали сплошным потоком. Особенно любили наряжаться, «стилизуясь» под всевозможные эпохи и национальности; словно стремились хоть не надолго забыть о настоящем времени, уйти от самих себя. Для балов «в духе Людовика XV», для вечеров «в боярских костюмах» или «в римских тогах» часто приглашали балетмейстеров: те учили делать французские реверансы, кланяться по-русски, проводя рукой от плеча к полу, даже ставили отдельные сцены, живые картины и танцы.

Фокин отлично разбирался в капризах стиля той или иной эпохи. «Я стал ставить балеты, спектакли, танцы на разных балах и вечерах, вошел в моду и очень хорошо зарабатывал», — вспоминал он о тех временах (стр. 160). Он поставлял такие поделки и потом, когда стяжал уже репутацию серьезного хореографа-новатора.

Например, вскоре после премьеры «Эвники» и «Шопенианы» хроника «Биржевых ведомостей» сообщала: 28 февраля в Институте гражданских инженеров обществом вспомоществования недостаточным студентам устраивается большой бал под заглавием «Масленица в старину». Все здание института будет декорировано

в русском стиле. Предполагается большая процессия с пением и плясками, под руководством артиста императорских театров Фокина».

Таких примеров было немало. Некоторые увеселения ставились с размахом. 21 января 1908 года «Петербургская газета» оповещала, что «26 января в Мариинском театре устраивается оригинальный маскарад под названием «Ночь Терпсихоры». На сцене будут представлены танцы прошлого, настоящего и будущего в виде исторического балетного обозрения, составленного даровитым балетмейстером М. М. Фокиным». Сообщив программу, от танцев Древнего Египта, Греции, Рима и Руси до «разнузданного матчиша» и вольных поз «босоножки Дункан», газета поместила интервью постановщика:

«— Вы будете сочинять танцы, или у вас готовый исторический материал? — спросили мы молодого балетмейстера.

— Некоторые танцы у меня уже сочинены и исполнялись на Мариинской сцене. Например, Египет будет представлен «Танцем с факелом», исполнявшимся на одном благотворительном вечере г-жой Карсавиной. Для Рима я беру «Танец семи покрывал» из моей «Эвники». Грецию я предполагаю изобразить в виде жриц Терпсихоры, танцующих перед статуей Аполлона. Хотелось бы, чтобы греческий танец сопровождался мелодекламацией под арфу, гимном Аполлону. Древняя Русь будет изображена какой-нибудь масленичной музыкой. Г-жа Преображенская в белом парике будет олицетворять Францию XVIII века. При этом я ставлю два совершенно неизвестных стильных танца «Тамбурен» (на музыку Рамо) и «Ригодон». Италия будет изображена тарантеллой под аккомпанемент мандолин и гитар, Венгрия — чардашем под венгерский оркестр, цыгане — национальными плясками (под пение хора). Танцы Тальони исполнит г-жа Павлова 2-я в соответствующем гриме и длинной тунике (длинном тюнике. — *В. К.*). Она станцует вальс моего сочинения на музыку Шопена. Современный балет предстанет в виде ультрасовременных танцев с пируэтами и т. д. Танцевать будет, вероятно, г-жа Трефилова. Наконец дойдет очередь до «матчиша» и танцев жанра Дункан... Для первого я думаю пригласить негра... Жанр Дункан изобразит г-жа Кякшт.

— Это будет буквально копия Дункан?

— Нет... Позы будут те же, греческие, но г-жа Кякшт будет иначе их комбинировать.

— Вы, кажется, пропустили средние века?

— Их не будет. О многих средневековых танцах, например германском, не имеется сведений. Другие же совершенно неинтересны как зрелище...

— Не слишком ли утомительный спектакль вы задумали?

— Я не думаю... Эпохи будут сменяться быстро, как в калейдоскопе. Во всяком случае, это будет вполне стильный вечер».[1]

«Стильный вечер» оказался все-таки утомительно длинным, и рецензенты, признавая наличие «интересных нумеров», в целом аттестовали его как «громадный дивертисмент с претензией быть историческим спектаклем».

Впрочем, Фокин принимал различные заказы не только ради заработков, но еще и потому, что будни балетного театра были тусклы, а широкая жизнь предлагала заманчивую, хотя и пеструю работу.

Разведка будущих тем

11 марта 1908 года в помещении клуба Русского купеческого общества на Владимирском проспекте был устроен бал художников, рекламированный как «Bal poudré». Драматическое отделение, по словам газет, состояло «из четырех стильных пьес, написанных частью специально». Одноактная пьеса Ростана «Два Пьеро, или Белый ужин» была, очевидно, ключевым номером для других пустячков: «Разбойничьего портшеза», «Qui pro quo» и др. Длинная программа завершалась «веселым парижским петрушкой «Гиньолем», исполненным по образцу Монмартра». Одним из номеров концерта была пантомима Фокина «Обманутый покупатель».

Об этом «крошечном балетике, длившемся около пятнадцати минут», вспоминал потом его сценарист Бенуа: «Я сам сочинил либретто, и простая декорация была выполнена профессионалом по моим эскизам. Музыка состояла из сонатин Клементи, так как я полностью разделял нежную любовь Моцарта к этим изящным пустячкам... Оркестровая транскрипция фортепианных пьес была поручена дирижеру Келлеру, который работал раньше с Фокиным и скоро должен был представить первую оркестровку *Шопенианы*». Исполнителями, по выражению Бенуа, были «ветераны», так как в то время казенным артистам запретили выступать на частной сцене. «Чекетти взял роль Панталоне, Мария Петипа, из-за своего, увы, почтенного возраста, была не слишком убедительной Коломбиной, Бекефи не без блеска исполнил роль Арлекина».[2]

Нетрудно увидеть в импровизированной миниатюре беглую разведку темы будущего «Карнавала».

---

[1] Театрал. «Ночь Терпсихоры» (У М. М. Фокина). «Петербургская газета», 1908, № 20, 21 января, стр. 4.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 273—274.

Не только шуточная пантомима «Обманутый покупатель» перекликалась с балетным спектаклем «Карнавал». В том же 1908 году Фокин почти одновременно работал над постановкой балета «Египетские ночи» и ставил танцы к драме Уайльда «Саломея». Тему красоты, несущей смерть, олицетворяла в балете царица Клеопатра, в драме ее воплощала Саломея. Фокин хотел видеть в обеих партиях танцовщицу-любительницу Иду Рубинштейн.

Но первой Клеопатрой в «Египетских ночах» Фокина стала молодая актриса Александринского театра Е. И. Тиме.[1] С 19 февраля 1909 года балет вошел в репертуар Мариинского театра, и роль Клеопатры Фокин передал своей ученице, кордебалетной танцовщице Л. П. Бараш. В конце года, уже после того как балет «Клеопатра» был показан в Париже с Идой Рубинштейн, Бараш заболела, и 15 декабря в «Петербургской газете» появилась заметка: «Оперная примадонна в балете». Автор ее изумленно вопрошал: «Неужели правда, что в балете не нашлось ни одной подходящей артистки для Клеопатры в «Египетских ночах» и эту роль будет исполнять оперная примадонна г-жа Кузнецова? Или это реванш за «Князя Игоря», где царствует не опера, а балет?..» Фокин объяснял интервьюеру, что роль Клеопатры «не специально балетная, а пластическая и драматическая. Я думаю, что г-жа Кузнецова будет здесь вполне подходящей».[2] Инцидент отозвался и в Москве: «Это кровное оскорбление для всего балета! — говорят танцовщицы».[3] В конце концов Кузнецова отступила, и роль передали танцовщице Е. В. Махотиной.

Кузнецова, учившаяся танцам у Преображенской, а потом у Фокина, выступила в другой пластической роли. 16 января 1910 года в Большом зале Консерватории состоялся ее концерт, куда входили отрывки из опер. «Гвоздем программы» шла вторая картина оперы Массне «Таис», где Кузнецова — Таис, одетая в костюм по эскизу Бакста, «красивый, но излишне откровенный», исполняла поставленную Фокиным пляску. Кузнецова дорожила этой ролью и снялась в ней в кино. 19 декабря 1918 года газета «Жизнь искусства» анонсировала: «В кинематографе «Сплендид-палас» пойдет запрещенная царской цензурой, как оскорбляющая нравственное чувство, картина «Таис». Главные роли в картине исполнены М. Н. Кузнецовой и М. С. Нароковым».

Благотворительный спектакль, где был показан балет «Египетские ночи», состоялся 8 марта 1908 года на сцене Мариинского

---

[1] Об этом см. Е. Тиме. Дороги искусства. М.—Л., ВТО, 1962, стр. 56—61.

[2] Театрал. Около театра. «Петербургская газета», 1910, № 9, 10 января, стр. 11.

[3] Мелочи театральной жизни. «Рампа и жизнь», 1910, № 3, 17 января, стр. 47.

театра. Двумя неделями раньше, 20 февраля, обозреватель «Петербургской газеты» сообщал: «Интересный спектакль предстоит в Михайловском театре. Пойдет нашумевшая «Саломея» Оскара Уайльда в постановке Вс. Э. Мейерхольда. Музыку специально для этого спектакля пишет А. К. Глазунов, декорации и костюмы делаются по рисункам Л. С. Бакста, а танцы будет ставить М. М. Фокин. Роль Саломеи исполнит г-жа Р., талантливая любительница, известная своей красотой и богатством». Параллельно ту же уайльдовскую «Саломею» готовил в театре Комиссаржевской Н. Н. Евреинов с Н. Н. Волоховой в главной роли. Оба спектакля были запрещены синодом, хотя генеральная репетиция у Комиссаржевской 27 октября 1908 года имела прессу.[1] Пляска Саломеи напоминала пантомимный выход Клеопатры в «Египетских ночах» Фокина в их втором, парижском варианте.

Саломея — Волохова начинала свою пляску, и тетрарх, обнаженные юные музыкантши, рабы впивались в нее глазами. По мере того как царевна сбрасывала покрывала, сцену заливал красный свет, слышались вскрикивания, всплески ладоней. Когда Саломея прикасалась к последнему покрывалу, зрителей ослепляла резкая вспышка света. Театр погружался в темноту. При медленно загорающемся свете прислужницы одевали Саломею.

Картина в духе художника Обри Бердсли, модного в кругу ценителей декадентского искусства, сближалась с обрядом раздевания Клеопатры, как его описывал в своих «Художественных письмах» Бенуа: «Медленно, с сложным придворным ритуалом, разматывались покровы... Тонкая фигура оставалась в прозрачном наряде, только подчеркивающем ее наготу, совсем не весело, а жутко... Настоящая пагубная чародейка, пожирающая, жадная и жестокая Астарта».[2]

«Саломея» в постановке Мейерхольда не была доведена и до генеральной репетиции. Публика увидела лишь «Танец семи покрывал», которые Ида Рубинштейн исполнила 21 декабря 1908 года в Большом зале Консерватории. Утонченная и леденящая красота Иды Рубинштейн не слишком согласовалась с образом драмы Уайльда. Тем более не соответствовала она звучной и эффектной музыке Глазунова. В январе 1909 года «Пляска Саломеи» Глазунова была исполнена в шестом симфоническом концерте А. И. Зилоти. «Без сценической обстановки и пляски оно значительно выиграло»,— отзывался об этом произведении рецен-

---

[1] См.: М. Вейконе. Театр Комиссаржевской. «Театр и искусство», 1908, № 44, 2 ноября, стр. 765.

[2] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1909, № 171, 25 июня, стр. 2.

ний.[1] Фокин не сумел свести воедино плавные периоды музыки с угловатой, интересной только в статике, пластикой исполнительницы. К тому же ему должен был мешать созданный двумя годами раньше «Танец семи покрывал» из «Эвники», который исполняла Павлова.

Чуткий художник, Фокин всегда зависел от фактуры — как исполнителя, так и живописной среды. Даже мимолетные впечатления иной раз влияли и на практику его, и на размышления об искусстве. Доверчивость сочеталась с упрямством, горячность — с настойчивостью, самостоятельность решений — с внезапным подчинением чужой воле. Все более отдаляясь от взрастивших его школы и театра, он дольше всего сохранял зависимость от исполнительского искусства. В частности, ориентируясь на данные Анны Павловой, он поставил для ее Эвники «Танец семи покрывал», и Павлова победила в непреднамеренном соревновании с Идой Рубинштейн. Иначе получилось с «Египетскими ночами». В первой редакции балета героиней выступила Вереника — Павлова, а образ Клеопатры был чисто декоративным. Потом в центр спектакля вышла Клеопатра — Рубинштейн и все, что стояло за этой заменой, вплоть до переименования «Египетских ночей» в «Клеопатру».

Но об этом речь пойдет ниже. Здесь же следует продолжить разговор о влиянии сторонних и случайных работ Фокина на созданные им потом спектакли.

Предварительным наброском к «Жар-птице» могла быть другая работа Фокина для драматического театра. 9 марта 1909 года на сцене Литейного театра сыграли сказку в трех действиях Федора Сологуба «Ночные пляски». Режиссером был Н. Н. Евреинов, композитором В. А. Сенилов, художником Н. К. Калмаков, балетмейстером М. М. Фокин. Роли исполняли Л. С. Бакст, И. Я. Билибин, С. М. Городецкий, О. И. Дымов, Б. М. Кустодиев и другие. 20 марта спектакль повторили в зале Павловой на Троицкой улице.

Сюжет пьесы был намеренно стереотипен. Двенадцать прекрасных королевен скрываются по ночам в подземное царство. Король-отец обещает тому, кто разгадает их тайну, отдать в жены любую. Юный поэт (Городецкий) выходит победителем.

Пьеса Сологуба, в сущности, для сцены не предназначалась. Справедливо и тонко охарактеризовала «Ночные пляски» Л. Я. Гуревич: «Это непритязательная сказка-шутка, сказка-пародия,

---

[1] И. Крыжановский. Симфонический концерт Зилоти. «Слово», 1909, № 677, 13 января, стр. 5.

в которой автор, дурачась, играет анахронизмами, в которой причудливо сплелись старина и новизна, едкие, порою грубоватые и дерущие по нервам намеки на скверную явь русской современности — и поэтическая фантастика».[1] Однако запутанная символика пьесы осталась непонятой большинством зрителей. «Многие из публики негодовали по поводу того, что исполнители «несли отсебятину»,— констатировал П. Н. Аристархов.[2]

Фантастическая линия сказки на сцене разрослась в целую картину второго акта. В полумраке, в мерцании невиданных звезд подземного царства плясали двенадцать королевен. Они пришли тайком, покинув опочивальню, и потому были босы и в длинных белых рубахах. Рассчитанный на любительниц, танец отличался простотой движений, строился на перебежках и группах. «Прелестны были на сцене эти пляски королевен, поставленные талантливым балетмейстером Фокиным, эти свивающиеся под нежную музыку Сенилова полувоздушные хороводы, эти группы стройных женщин, причудливо изгибающихся, сплетающихся и ускользающих друг от друга»,— писала Любовь Гуревич.

Непосредственная пластика танцовщиц-любительниц несомненно вспомнилась Фокину в пору работы над плясками царевен в «Жар-птице». Отсюда возникла мысль одеть их в платья-рубахи и распустить им волосы. Отсюда родилась и неслышная поступь царевен, непринужденность в игре с золотыми яблоками, их сторожкое любопытство при встрече с Иваном-царевичем.

Наметки будущих балетов в спектаклях драматических или оперных и, наоборот, отголоски опытов, проделанных внутри балетного театра, можно обнаружить на протяжении всей работы Фокина в Петербурге. Однажды сломав стену специфики, так прочно отделявшей балет от других искусств, в частности театральных, Фокин утверждал свою общность с тенденциями традиционалистского толка. В противоположность Горскому, чьи опыты не выходили тогда за пределы Большого театра, Фокин варился в котле общественно-эстетической жизни Петербурга, а жизнь эта была куда разнообразнее, чем в Москве. Он испытывал силы в различных пробах «воскрешения старины». Патриархальность и даже доморощенность убеждений Горского определяли половинчатость его поисков. Его средневековье в «Дочери Гудулы», его Карфаген в «Саламбо» оставались прежде всего на совести Коровина, постоянного сотрудника Горского. Фокин легко откликался

---

[1] Л. Гуревич. *Ночные пляски.* Сказка в 3 д Федора Сологуба. «Слово», 1909, № 734, 12 марта, стр. 5.

[2] П. А[ристархов]. «Ночные пляски» Ф. Сологуба. «Петербургская газета», 1909, № 67, 10 марта, стр. 6.

на самые разные заказы и потому совершал поразительные скачки от опытов в духе дотошного «историзма» XIX века до изысканных стилизаций в манере fin de siècle.

В 1909 году он поставил в Суворинском театре мимодраму «Картины античного мира». Она была, скорее всего, подсказана живописью Семирадского, включавшей несколько циклов картин на античные темы. Во всяком случае, третья сцена фокинской мимодрамы — «По примеру богов» называлась так же, как и картина Семирадского 1890-х годов.

В 1910 году на благотворительном спектакле в зале Тенишевского училища Фокин поставил античные танцы для комедии Аристофана «Женщины в народном собрании». Группа любителей и профессиональных актеров (среди последних — Преображенская) хотела создать зрелище, где публика должна была «слиться с действующими лицами в общем вакхическом увлечении». Из этого ничего не получилось, хотя, по словам К. И. Арабажина, в спектакле был «момент, расшевеливший даже петербургскую публику,— когда десятки молодых и стройных девушек понеслись по арене в увлекательном вакхическом танце (постановка г. Фокина)... Это был самый удачный и поэтичный момент в комедии».[1] Приложенная к статье фотоиллюстрация изображала хоровод восьми любительниц-босоножек с солисткой в центре.

В том же 1910 году Фокин поставил и первую версию «Карнавала» Шумана для бала редакции юмористического журнала «Сатирикон». Балет шел в декорациях и костюмах по рисункам Бакста. В финале персонажи спустились с подмостков, и балет окончился «уже без большого оживления в зрительном зале, среди публики».[2]

В 1911 году Фокин сочинил к 11 февраля — танцы для костюмированного бала в стиле Людовика XV, который был дан в Спортинг-паласе, а к 15 февраля — масленичную вакханалию для нового бала сатириконцев.

То была одна линия деятельности хореографа, побочная и кое в чем предварительная. Другая, главная линия вела от балетов 1907 года к «русским сезонам» в Париже. Там начинался самый сложный период творчества Фокина, где завоевание мировой славы шло бок о бок с утратой важных художественных возможностей, где гениальные открытия оплачивались ценой потерь, и исторические события неумолимо направляли путь личной судьбы.

---

[1] К. Ар[абажи]н (Solus). «Женщины в народном собрании». «Солнце России», 1910, № 3, ноябрь, стр. 8.

[2] Сергей Ауслендер. Бал «Сатирикона». «Аполлон», 1910, № 6, март, хроника, стр. 35—36.

Горский
в 1905 году

Годы первой русской революции явились для Горского порой возврата к академизму. Пережитый страной революционный подъем прошел мимо него. Хореографу было почти тридцать пять лет, он достиг творческой зрелости. Но жизнь он провел в стенах балетного училища и театра, где с детства внушали мысль о незыблемости существующих порядков. Он не был сознательным противником революции. Но ему и в голову не приходило объявлять себя поборником тех или иных политических взглядов. Он искренне считал, что искусство не связано с политикой, что художник рожден «для вдохновенья, для звуков сладких и молитв». Этим определялась бескрылость многих дерзаний, расплывчатость творческих поисков, нечеткость художественной программы. Оттого крупные оригинальные балеты Горского «Дочь Гудулы» и «Саламбо» оказались ретроспективны, тогда как могли бы по-современному отразить идеи своих литературных источников.

«Вы поручили мне в Москве работать над искусством русского балета, поручили мне ответственное и сложное дело руководить труппой, как художественным материалом, облекая меня самого высокой миссией — быть свободным творцом-художником»,— писал Теляковскому в разгар революции Горский,[1] жалуясь на волнующуюся труппу и не понимая парадоксальности своих слов. Директор императорских театров облекает балетмейстера казенной труппы... правами свободного художника! Ситуация вполне карикатурная.

Свободу художника отстаивал и Фокин. Объединяясь с вождями «Мира искусства», он включался в «бунт против рационализма академического искусства за лирическую субъективную трактовку действительности»: их совместная борьба с эстетикой академического балета также была бунтом индивидуалистов «против общеобязательных, априорно установленных канонов».[2] Но Фокин, объявляя войну канонам, сражался с ними извне даже до того, как его союзники Дягилев и Бенуа противопоставили им практику зарубежных «русских сезонов». Горский же пытался быть новатором внутри казенного театра и на его почве, а потому то и дело терпел поражения. Жалобы на труппу лишний раз доказывали «благонамеренность дерзновения» художника.

В этом заключалась трагедия Горского, ибо он был фанатично предан своему искусству. Он проводил в театре все дни: репетиро-

---

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания, стр. 317.
[2] Наталия Соколова. Мир искусства, стр. 38

вал, ставил, вел класс усовершенствования артистов. С 1902 по 1907 год он преподавал и в школе: девять часов в неделю обучал классическому танцу старших воспитанниц и час в неделю — мимике и пластике выпускников.

Нагрузка была велика, но в творческом плане Горский оставался одинок, хотя как художник имел в труппе немало единомышленников. Хлопоча о том, чтобы ответственность лежала только на нем, он невольно ограничивал собственные возможности. Вокруг него не было той творческой атмосферы, какую умел создать в своей антрепризе Дягилев, где работал Фокин. Контора требовала аккуратности, строгой отчетности, предпочитала обходиться без риска.

Ближайшими сотрудниками Горского являлись композитор и дирижер Арендс и художник Коровин.

Арендса постоянно хвалили как «опытного капельмейстера», выделяя его заслуги в постановках балетов Чайковского и Глазунова. В 1879 году Арендс окончил Московскую консерваторию, где проходил теорию композиции в классе Чайковского. Он был добросовестным, знающим музыкантом. Однако знания и опыт сдабривала малая капля таланта. Помня наизусть балетные партитуры Чайковского и Глазунова, он сочинял музыку, технически отвечавшую условиям, там поставленным. Он охотно шел навстречу просьбам Горского и в этом смысле был для него идеальным сотрудником. Ему принадлежала музыка «Саламбо». Но, послушный исполнитель, он был пассивным соавтором.

Коровин — один из первых больших русских художников, пришедших в театр. Кончилась эпоха типовых декораций. Живопись спектакля стала поэтичной, и самая ее импрессионистичность несла вызов казенному академизму недавнего прошлого. Но, умея создать живописный образ спектакля, Коровин не слишком вникал в специфику балетного театра. Как было сказано выше, это отличало его от Александра Бенуа, превосходно знавшего именно балет. Бенуа, оформляя балетный спектакль, представлял его музыкальную драматургию и хореографию органично связанными с живописью. Даже стремясь подчинить музыкально-хореографический замысел живописному началу, он рассматривал будущий спектакль как целое. Коровин искал вдохновения главным образом в сценарии. Его опыт оперных постановок отягощающе отзывался на оформлении балетов. К хореографии Коровин был попросту равнодушен, тогда как Бенуа постоянно искал новые связи музыки, танца и живописи в балете.

Говорилось выше и о том, что, например, Станиславский отдавал дань эрудированности Бенуа, ценил его взгляд на спектакль

как на сложное взаимодействие искусств. Точно обрисовал Станиславский и позиции «подлинных живописцев», среди них Коровина, в их первой, исторически важной встрече с театром. Эти художники смотрели на театр «как на выставку, где можно одновременно и ежедневно показывать большой толпе свои декорационные полотна»,— писал Станиславский и пояснял: «Декоратор был совершенно самостоятелен и творил отдельно от артистов, нередко даже впервые показывая им свои полотна лишь на самом спектакле. При этом бывало и так, что художник, не спросясь, по собственной инициативе, менял планировки, установленные на макете, и тогда артисты и режиссеры неожиданно, перед самым началом спектакля, попадали в безвыходное положение, так как всю срепетированную ими мизансцену приходилось наскоро, экспромтом менять».[1]

В практике балетного театра слова Станиславского подтверждал хотя бы уже цитированный рапорт режиссера Кандаурова. Предлагая убавить «количество танцующих» в последнем акте «Золотой рыбки», Кандауров выдвигал такой точно довод: «При постановке этого акта рассчитывалось на более обширное место, чем то, которое было дано декорацией».

Разнобой между живописью и хореографией в организации сценического пространства, в типологии костюма и т. п. ощущали сами исполнители. Танцовщица Софья Федорова, преданная идеям Горского, и та вынуждена была признать это после участия в дягилевских «сезонах». Называя Фокина «талантливым последователем Горского», что целиком остается на ее совести, Федорова говорила с большой заинтересованностью: «Укажу, например, на его метод раньше совещаться с художниками, пишущими декорации и костюмы, а потом уже придумывать танцы. Оттого, что у нас этого не делают, приходится в последнюю минуту переделывать танцы, так как сплошь и рядом костюм к ним совершенно не подходит. Получается спешка, и сплошь и рядом так и танцуют в неподходящих к характеру движений костюмах».[2]

Сходное мнение высказывала и критика. Попелло-Давыдов писал, например, о «Лебедином озере»: «Когда я смотрю на эти полотна художников, подвешенные к театральным колосникам,— они мне представляются не декорациями, а именно картинами, вышедшими из своих рамок и увеличенными до натуральных размеров».[3]

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 329.

[2] С. В. Федорова о гастролях русского балета за границей. «Рампа и жизнь», 1910, № 29, 18 июля, стр. 478.

[3] М. Попелло-Давыдов. Бенефис кордебалета. Возобновление «Лебединого озера». «Утро России», 1912, № 285, 11 декабря, стр. 6.

Далекий от подлинного сотрудничества с хореографом, Коровин предоставлял ему располагаться как угодно в созданном оформлении. Полностью слился образ его солнечной Испании с бравурной музыкой Минкуса и, главное, с кипящей стихией танца Горского в «Дон Кихоте». Но в «Дочери Гудулы» он еще более утяжелил пантомимные эпизоды, изображая гнетущий мрак средневекового Парижа. В «Дочери фараона» художник увлекся сценарным замыслом Горского, не заботясь, однако, о том, в какой мере совпадает живописное оформление этого замысла с хореографическим. Хореография же, причудливо смешав новое и старое, дала неожиданный результат.

Балетный Египет

Премьера «Дочери фараона» состоялась 27 ноября 1905 года. Горский сохранил сюжетную интригу, а с ней и музыку балета, поставленного Петипа в 1862 году в Петербурге и перенесенного на московскую сцену в 1864 году. Музыка принадлежала Пуни и отвечала нормам эстетики театра Петипа. В сущности, этот первый большой балет Петипа как раз и установил нормы, сохраненные вплоть до «Спящей красавицы» и «Раймонды». Строго пропорционально распределялись там пантомимные сцены, действенные танцы и дивертисмент, танцы солистов и кордебалета. Все подчинялось идеальной симметрии, включая возвращение к мизансцене пролога в апофеозе балета. И все намеренно пренебрегало жизнеподобием, было откровенно и последовательно условным.

Горский перетасовал музыку, расколол академическое равновесие претившей ему формы спектакля. Отменив организующий порядок номеров, он оставил музыке служебные функции. И, как всегда, вывернул наизнанку действие балета, приладив его к требованиям пьесы с танцами.

Это стоило ему напряженного и по-своему добросовестного труда.

«Фантастический балет в 5 действиях и 10 картинах. Либретто П. Сен-Жоржа и М. Петипа. Обработал по Бругшу А. А. Горский», - значится на титуле объемистой рукописи, законченной Горским 10 апреля 1905 года.[1] В ней — материалы для монтировки спектакля, а также список проштудированных книг: романы Эберса «Дочь египетского царя» и «Невеста Нила», труды по древней истории и этнографии Востока вообще, Египта — в частности, а в конце названа «История искусств» Гнедича. Основным источником явилась «История фараонов» Бругша; цитатами из нее испещрен сценарий.

---

[1] Музей ГАБТ Архив А. А. Горского, II-16, стр. 1.

Хореограф явно наслаждался научными изысканиями и раскрашивал сюжет картинами самой неуемной фантазии. Вот каким было, например, начало второго действия: «Роскошный сад на границе с пустыней, «цветет также яблоня. Виноградная лоза, миндаль (в цвету) и смоковница находятся в садах» (Папирус Анастази III. Бругш, стр. 15). Пальмы всех пород, обвитые лианами, млеют под лучами жгучего солнца. Каскадом льется ручей, упавшие пальмы, окутанные цветущими растениями, образовывают над ним мост удивительной красоты. Над роскошными кронами пальм блистает свод голубого египетского неба, а под ними блестят драгоценные уборы знатных и царственных египтянок».[1]

Действие балета Горский датировал 1300 годом до нашей эры. Оно происходило «в праздничные дни тридцатилетия царствования фараона 19 династии Рамзеса II Великого Мамуна I в городе Пи-Рамессу и его окрестностях на берегу Нила». Но первая картина относилась, как и у Петипа, к «настоящему времени», понятому, правда, расплывчато, поскольку между двумя редакциями балета пролегало сорок лет.

Сен-Жорж и Петипа написали сценарий «Дочери фараона» по «Роману мумии» Готье, присочинив историю англичанина, заснувшего в пирамиде. Основное действие балета представляло собой сон: англичанин видел себя египтянином, влюбленным в дочь фараона. Горский сохранил пролог, но отбросил эпилог — пробуждение героя. Постановщик не считал нужным возвращать действие к исходной мизансцене и сламывал симметричную композицию спектакля Петипа. Но попутно ломалось нечто большее, чем композиция: логика условного действия от этого не выигрывала; англичанин так и оставался в мире своих сновидений.

На сцене герой — Тихомиров и его слуга — Поливанов, даже переодетые в «роскошные наряды египетских придворных», выглядели европейцами: слуга, например, исполнял перед египетскими рыбаками шотландскую джигу. Значительно выросла роль служанки Рамзеи, превращенной в Хиту, наперсницу героини. Хита — Софья Федорова гипнотизировала негра — Кувакина, хранителя ключа от потайной двери дворца, чтобы помочь дочери фараона Бинт-Анте (у Петипа — Аспиччии) бежать от сватовства царя Хитариса с англичанином, а заодно и отомстить этому негру, который «не отвечает на ее любовь». Бинт-Анта — Гримальди, спасаясь от Хитариса — Мордкина, бросалась в Нил. В последнем акте фараон Рамзес II — Сидоров приказывал «казнить Хиту на глазах англичанина, чтобы показать ему раньше определение его

---

[1] Музей ГАБТ. Архив А. А. Горского, II-16 стр. 8

участи». Хиту подводили к корзине, где под цветами пряталась священная змея. «Жрец произносит заклинание, и когда змея уже готова коснуться груди девушки, в залу вбегает возвращенная Нилом Бинт-Анта». Балет кончался праздником, который давал фараон в честь своей дочери и ее возлюбленного — англичанина.

Переделки сценария не устранили из балета чудес,— недаром сохранился подзаголовок: «фантастический». Правда, разнохарактерный дивертисмент, где реки — танцовщицы приходили, подобно светским дамам, с визитом к божеству Нила и исполняли испанский, немецкий, русский и прочие танцы, теперь сменился танцами «притоков» и «нильских невест». Но Нил, как и прежде, возвращал Рамзесу II «его царственную дочь», усадив ее в огромную раковину: поток выносил раковину на поверхность. Но и это не прибавило спектаклю логики. Напротив, вставки и перемены лишь запутывали действие. Например, в рыбацкой хижине, куда скрывались от преследования Хитариса влюбленные герои, разыгрывался такой эпизод: «Рыбаки очень рады, угощают их вином и просят рассказать, как они забрели в их хижину. Бинт-Анта сочиняет некую историю, рассказывает о какой-то грозе. Англичанин смущен, его слуга хочет задать вопрос, о какой грозе она рассказывает. Но Бинт-Анта быстро оканчивает рассказ. Отуманенные вином рыбаки и половины не слышали, да и не поняли языка царственной особы. Тем не менее они очень довольны и просят ее станцевать». Зрители в зале понимали не больше зрителей на сцене — рыбаков и заодно с ними довольствовались танцами. Так уж повелось, что драматический балет во все времена, едва доходило до танцев, стремился оправдать их присутствием зрителей на сцене.

Наиболее оригинальны у Горского были массовые танцы. В тексте сценария имеется чертеж: две танцующие группы обозначены кружочками и крестиками. Одна образует правильный квадрат, фронтально обращенный к рампе, другая — треугольник, вершина которого упирается в суфлерскую будку, а основание веером расходится в сторону верхней правой кулисы.[1] В одновременном танцевальном действии совмещались приемы старой — симметричной и новой — «произвольной» компоновки ансамбля.

Хореография далеко не во всем обладала единством стиля, и ее близость к документальной изобразительности была весьма относительна. Профильные положения, преимущественно в танцах Хиты, соседствовали с обычным, подчас виртуозным классическим танцем Бинт-Анты и ее сестер. «В классических танцах по обык-

---

[1] Музей ГАБТ Архив А А Горского, II-16, стр. 33.

новению отличались, кроме балерины Гримальди, еще г-жи Мосолова, Грекова, Балдина, гг. Тихомиров и Волинин»,— писал после премьеры рецензент «Московских ведомостей».

Спектакль, заменивший новой эклектикой привычную эклектику Петипа, был встречен по-разному. 13 ноября, еще до премьеры, анонимный критик «Московских ведомостей» сожалел, что Горский снял дивертисмент рек. Он предполагал, что Горскому трудно «сладить без помощи Петипа с такою хореографическою задачей». Через год, 13 октября 1906 года, та же газета ожесточенно нападала на спектакль: «Загромождают сцену неинтересные декорации, длиннополые пестрые костюмы безжизненных действующих лиц стесняют танцовщиц, а уродливые травяные парики портят их наружность». Упреки раздавались из года в год. М. Ф. Ликиардопуло указывал на «общее сумбурное впечатление, производимое всем балетом... массовые танцы, в общем, проходят довольно оживленно, но с часто обычной для постановок г. Горского толчеей и неразберихой на сцене».[1] Такие отзывы встречались во множестве.

Но, как всегда, Горский привлекал и сторонников, подчас неожиданных. Через год после премьеры «Дочь фараона» посетил петербуржец Светлов. Он заявлял: «После стильной московской обстановки «Фараона»... с великолепными декорациями и замечательными костюмами наша обстановка кажется жалкой».[2] И хотя речь шла лишь о внешности московского спектакля, действительно блиставшего красками по сравнению с изношенным петербургским, положительная оценка сама собой распространялась на постановку в целом. Главным образом о внешних достоинствах спектакля свидетельствовали и позднейшие похвалы московских критиков. Например, М. Я. Шик писал: «Постановка А. А. Горского умело и тонко подчеркивает основные элементы этого балета; чувствуется упоение роскошью и красками. Немного вредит цельности впечатления излишняя растянутость и обилие иногда совершенно ненужных сцен».[3]

Мнения критики разделились. А труппа любила этот спектакль. Он примирял приверженцев старого и нового. Охотно исполняли роль Бинт-Анты балерины Гримальди и Гельцер, а с ними — роль англичанина Тихомиров. Но те же роли в равной мере нравились

---

[1] М. Л[икиардопу]ло. Московский балет. «Дочь фараона». «Студия», 1911, № 7, 12 ноября, стр. 7.

[2] В. Светлов. «Дочь фараона». «Биржевые ведомости», 1906, № 9593, 13 ноября, стр 4.

[3] Максимилиан Шик. В балете. «Рампа и жизнь», 1911. № 47, 20 ноября, стр. 9.

Каралли и Мордкину, а Хита числилась среди крупнейших созданий Софьи Федоровой. Больше того, спектакль пришелся по душе и мастерам петербургской сцены. Роль Бинт-Анты танцевала в московской постановке Павлова, а Солянников, всего лишь зритель спектакля, посвятил ему несколько страниц в своих мемуарах. Солянникова восхищало там все, от мизансцен, поставленных «настолько просто и в то же время живописно и стильно», что они «казались ожившими египетскими фресками»,[1] до исторически достоверного костюма Рамзеса II, роль которого, судя по всему, маститый актер охотно сыграл бы сам. Отдельные номера московской постановки позднее вошли в петербургскую. Кудрин писал в 1916 году: «Были вставки: вторжение, так сказать, в царство Петипа. Г. Горским поставлен danse des esclaves — дикая пляска верчения и кружения».[2]

При всей эклектике «Дочь фараона» Горского содержала предвестья нового. Через два года появились «Египетские ночи». Полумерам Горского противопоставил свою решительность Фокин. Уж он-то не отступал от логики, стилизуя танец под египетское искусство. И слава открывателя досталась ему. Все-таки робкие, непоследовательные опыты Горского предваряли реформу Фокина и подтверждали ее закономерность. Они были важны даже в своей ограниченности. Неловкие попытки сохранить классический танец, приспособить его к новейшим стилизаторским задачам имели обещающий смысл для будущего.

В потоке переделок

К 1906 году Горский имел за плечами изрядное число постановок. Но только «Дочь Гудулы» была вполне оригинальна. Переделки чужих спектаклей обратились в привычное ремесло. Классический танец старых балетов Горский порой заменял другим, сочетая пластику Изадоры Дункан и собственные несистематизированные впечатления от памятников искусства. Балеты характерного плана он начинял классическим танцем: лишь бы непохоже было на прежнее. Например, в балете «Роберт и Бертрам, или Два вора», возобновленном 23 апреля 1906 года, появилась новая центральная роль — служанки Селестен, которую исполняла Софья Федорова. Назавтра после премьеры «Московские ведомости» отмечали, что Мордкин и Рябцев — Роберт и Бертрам, Волинин в классических дуэтах и прежде всех Федорова вызвали «симпатию публики». И все-таки небеспричинно Д. И. Му-

---

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. I, стр. 56—58.

[2] К[уд]рин. «Дочь фараона». «Петроградский листок», 1916, № 279, 10 октября, стр. 4.

хин сожалел годом позже, что «в балете «Два вора», сюжет которого основан на прозаическом похождении двух воришек, теперь введены классические танцы, образовалась новая роль служанки, многие комические сцены и танцы уничтожены. Артистка повелительным жестом останавливает оркестр и в тот же момент начинает танцевать с тем же оркестром очень обыкновенный танец... В общем этот балет потерял свой юмористический характер и оказался скучным».[1] Последний упрек станет понятным, если учесть, что отдельные новые танцы исполнялись на музыку Шуберта, Шопена, Чайковского. Горский ввел эти номера в старинный комический балет с очевидной беззаботностью.

Он не церемонился теперь и с куда более значительными постановками других мастеров. Возвратившись в феврале того же 1906 года к «Лебединому озеру», он пустился в запальчивый спор с Львом Ивановым и Петипа, перекраивая их спектакль, заново ставя отдельные сцены и танцы. Так было положено начало многим попыткам переосмыслить академическую версию балета. Горский сам продолжал эти попытки и в 1912 году капитально возобновил спектакль в других декорациях и костюмах, а в 1920 году предпринял еще один эксперимент над «Лебединым озером» в содружестве с Вл. И. Немировичем-Данченко. Здесь нет возможности сопоставлять все редакции Горского — это дело специальной монографии. Важно лишь отметить, что, за исключением версии 1920 года, переделки оставались в границах танцевального спектакля. «Полноценное золото танца еще не разменено здесь на фальшивую мелочь пантомимы, как в стольких других балетах Горского»,— писал В. П. Ивинг[2] в год смерти хореографа, когда Большой театр восстановил в «Лебедином озере» лучшее из найденного прежде.

Полноценного золота танца требовала музыка Чайковского. В редакции 1906 года Горский пробовал усилить этнографически-бытовой колорит, с одной стороны, раскрепостить классический танец от канонов — с другой. Первое он делал смелее и успешнее. От «крестьянского вальса» он, как и в постановке 1901 года, протянул нить к pas de trois, также ставшему у него «крестьянским танцем». «Пейзанские» танцы кордебалета Петипа он подкрасил историко-бытовыми мазками. От этого активизировалась заключительная сцена первого акта: чинный полонез превратился в буйную фарандолу. Левинсон, определяя свободную хореографиче-

[1] М[у хин] Московский балет. «Московские ведомости», 1907, № 88, 15 апреля, стр 4–5

[2] В. Ивинг. Лебединое озеро. «Новая рампа», 1924, № 13, 9–14 сентября, стр. 10

скую композицию Горского как «пародистическое отражение в балете идеи «непрерывной мелодии», признавал все же: «Там, где этот элемент импровизации и свободной фантастики отвечает требованиям сюжета, Горский далеко оставляет за собой своего талантливого предшественника М. И. Петипа». Критик был прав, полагая, что Горский ориентировался в подобных опытах на эстетику Вагнера. Несомненно, тут больше всего воздействовала сценическая оперная практика, а заодно, отраженно, опыты Изадоры Дункан. Левинсон считал находкой Горского финал первого действия «Лебединого озера»: по его словам, этот финал, «вялый и случайный в петербургской постановке, обращается у Горского в стремительный и живописный факельцуг средневековых фантошей».[1] То же подтверждает участница спектакля Е. М. Адамович. По ее свидетельству, «исполнители полонеза в первом акте «Лебединого озера» уходили со сцены веселой толпой на прыжках, коленом вперед, завивая хороводы, сцепив поднятые руки».[2]

Найденное в фарандоле Горский развил, возобновляя балет в 1912 году. Рецензент хвалил теперь и «вальс крестьян с уместно вплетающейся в него фигурой фарандолы, переносящей нас к средним векам, на площадку за городскими воротами, где во время храмовых праздников до исступления, переходящего в оргию, носились в фарандоле мирные горожане». Но Горский зашел так далеко, что продолжил танцевальный мотив фарандолы и в вальсе лебедей на озере. «Если это сделано нарочно,— писал рецензент,— чтобы провести общую параллель между танцами существ неземных (заколдованных) и реальных, то подробность эта весьма тонкая и вряд ли нужная, впечатление же однообразия налицо».[3]

Впрочем, одобряя Горского за эпизоды в духе Брейгеля, критики тоже до известной степени были глухи к музыке Чайковского, ибо полонез в финале первой картины ничего подобного не предполагал. Разумеется, еще меньше поводов для оргиастических хороводов давала музыка второй — лебединой картины.

Лопухов полагает, что «в «Лебедином озере» переделки Горского вообще ничем не мотивированы», а «парафразы на тему «Испанского танца» Петипа имели эстрадную бойкость, но выпадали из общего стиля».[4] Между тем испанский танец третьей

---

[1] Андрей Левинсон. О московском балете. «Аполлон», 1911, № 10, май, стр. 161.

[2] Из беседы с Е. М. Адамович 19 октября 1961 г.

[3] М. Попелло-Давыдов. Бенефис кордебалета. Возобновление «Лебединого озера» «Утро России», 1912, № 285, 11 декабря, стр. 6.

[4] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 143.

картины стал несомненным достижением Горского, иначе он не вошел бы во все последующие редакции «Лебединого озера». На петербургскую сцену он был перенесен Горским в 1913 году[1] и сохранился во всех переделках, включая редакцию 1945 года, осуществленную на сцене Кировского театра самим Лопуховым.

Казалось бы, в «Дон Кихоте» хореограф должен был исчерпать ресурсы «испанской» характерности, размашистой и темпераментной в народных танцах, торжественно сдержанной в придворном фанданго. Между тем в «Лебедином озере» он открыл новые возможности.

Испанский танец, среди танцев других народов, исполняли костюмированные персонажи на празднестве в замке. Обычно Горский искал исторически точные мотивировки времени и места действия. Здесь он избрал другой путь. Танец двух пар имел почти концертный характер, что, кстати, подчеркивали женские костюмы по рисункам Головина; они были весьма близки обтянутым лифам и сильно расклешенным внизу юбкам исполнительниц эстрадных номеров начала века. Скользящий разбег обеих пар прерывали короткие моторные остановки, воспроизводя разбег и внезапное торможение музыкальной фразы. И вся музыка танца, дразнящая, похожая на импровизированную песенку, возникала в эффектных переходах, в pas de bourrée, дробно сверкающих под треск кастаньет во внезапных, резких перегибах танцовщиц, когда кавалеры как бы продлевали певучую фразу, склоняясь над своими дамами. Эстрадность присма, растворенная в академизме исполнения, сообщала терпкость привычному номеру балетного дивертисмента.

В танцах лебедей Горский пытался усилить эмоциональность лирического начала. Он внес асимметрию в общий план танца, сделал тревожно напряженными отдельные группы и позы, подчеркнул трепетные взмахи рук. В 1916 году Плещеев писал, что «раскиданность рисунка Горского, расстановка им танцующих естественна, чужда условности и подходит к правде».[2] Сдержанная романтика танца, у Льва Иванова кристально передающая лиризм Чайковского, у Горского окрасилась импрессионистскими тонами. Все говорило теперь о нарушенной гармонии. И это было не просто данью формальному новаторству, как в некоторых других моментах спектакля, а несло собственные содержательные черты.

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1913, № 299, 31 октября, стр. 14.

[2] А. Плещеев. «Лебединое озеро» (Письмо из Москвы). «Вечернее время», 1916, № 1379, 3 февраля, стр. 4.

Изменился, например, финал первого дуэта Одетты и Зигфрида. У Льва Иванова обводки танцовщицы в battement battu, слитно чередующиеся с количественно нарастающими пируэтами, приводили к трем всплескам движений: высокому battement développé à la seconde, падению-наклону танцовщицы в руках партнера и последней точке-позе арабеска Одетты, опустившей руки на плечи коленопреклоненного Зигфрида и склонившей голову ему на грудь. У Горского, по словам исполнителя партии Зигфрида Н. И. Тарасова, один из вариантов дуэта заканчивался так: «Зигфрид и Одетта сходились, и она вставала в позу аттитюда. Он обводил ее в этой позе два полных круга и прямо с пальцев поднимал наверх. Она, вытянув вниз одну ногу и слегка поджав вторую, целомудренно над ним склонялась».[1] Композиция Иванова переводила вертикаль пируэтов путем своеобразного взрыва движений-аккордов в горизонталь, длящую последний вздох оркестра. Мерцающую светотень пируэтов, истаивающих в арабеске, композиция Горского заменяла позой аттитюда, горделиво устремленного вверх. Твердая вертикальная линия, неожиданная в сочетании с музыкой, как бы закреплялась подъемом танцовщицы в воздух, но внезапно сламывалась, когда та наклонялась к партнеру. Буквальный, оправданный смысл движения наглядно иллюстрировал сюжетную ситуацию, но снимал многозначность музыкально-хореографической композиции.

Поиски наглядного оправдания танца и музыки продолжали соблазнять хореографов и после Горского. Но, как и у него, такая наглядность, придавая внешний драматизм танцу и с виду повышая его эмоциональность, снимала глубокое внутреннее соответствие пластических и звуковых образов, гениально найденное Ивановым. Заостренность рисунка делала танец суетливей и иллюстративнее.

Вместе с тем Горскому в «Лебедином озере» были не чужды и поиски симфонических связей музыки и хореографии. М. М. Габович рассказывал, что «в чисто классическом вальсе невест одна двойка танцовщиц делала одно, другая — другое, третья — третье, а потом все полифонически соединялось».[2] И хотя эти поиски велись на периферии основного танцевального действия, они были по своему закономерны.

Творческое мировоззрение Иванова целиком связано с искусством конца XIX века. С позиций этого искусства Иванов, подобно многим крупным художникам своего времени, обновлял

[1] Из беседы с Н. И. Тарасовым 16 октября 1961 г.
[2] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

изнутри устоявшуюся форму, наполняя ее сложным психологическим содержанием. Творческое мировоззрение Горского принадлежало XX веку и складывалось в канун первой русской революции. Горский ни в коей мере не был художником-революционером, но он не мог не передать в своем искусстве тревожное, ожидание, обостренное восприятие жизни, которые характеризовали тогдашнюю современность. В этом смысле превращения балетного лебедя отмечают, как образные эмблемы, три разных этапа в истории русского общества. Трагическая песня «Умирающего лебедя» Фокина — Анны Павловой, последняя из этих эмблем, прозвучала как реквием революции 1905 года.

Разумеется, эти три произведения были неравноценны, и наименее значительна из них работа Горского. Спектакль Льва Иванова и номер Фокина — вполне оригинальные вещи; Горский лишь редактировал готовое произведение. Несоизмеримы были и дарования: Горский не обладал ни проникновенным лирическим видением музыки, отмечавшим вершины творчества Иванова, ни сочетанием вдохновенной дерзости и рациональной ясности, свойственным лучшим находкам Фокина. Он был неуравновешен и неуверен в себе. Он плохо владел композицией спектакля, и у него не было врожденного чувства меры. Его навязчивая идея драматизации балетного действия часто оборачивалась против него, мешая проявить незаурядный дар танцевального образного мышления.

Так получилось и в редакции «Жизели», показанной 18 февраля 1907 года. Мухин отмечал в обзоре сезона «стремление московского балетмейстера изменять основной характер сюжета старых известных балетов» и огорчался, что в финале первого акта «Жизели», в сцене сумасшествия, исполнительница принималась громко хохотать: «В былое время эта сцена безо всякого хохота вызывала на глазах зрителя слезы, а теперь проходит бесследно».[1] Натуралистический штрих в романтическом балете выдавал путаницу понятий. Теляковский, посмотрев спектакль через десять дней после премьеры, тоже записал в дневнике: «Изменены ансамбли и танцы самой Жизели. Горский в сцене сумасшествия разрешил Каралли громко смеяться, чем нарушил балетные традиции. Допуск звуков показывает лишь немощь мимики, и я ему сказал, чтобы это было уничтожено. Лучше бы было танцы самой Жизели не менять, ибо это своего рода классический балет».

---

[1] М[ухин] Московский балет. «Московские ведомости», 1907, № 88, 15 апреля, стр 4—5

Первое действие, перенесенное во времена Директории, спорило со многими канонами «классического балета», начиная от несоответствия костюмов танцам. Интимную лирику этого действия нарушало помпезное появление старого герцога и его дочери: они въезжали верхом. Бытовизм мизансцен подрывал поэтическую условность целого, замазывал густой масляной краской акварельные тона пасторали. «От прежней «Жизели» в постановке А. Горского остались почти только одни драматические сцены; сюжета же для драмы не хватает»,— констатировал Вашкевич.[1] Да и как могло быть иначе? Но сторонники мимодрамы судили по-своему. Один из них писал о Каралли: «Казалось, перед глазами была не балерина, а настоящая драматическая актриса. И тут как нельзя лучше выявилось все самостоятельное, большое значение мимодрамы». Значение «Жизели» как шедевра мирового балетного театра критика не интересовало. «С танцами, правда, довольно несложными, даже местами элементарными, балерина тоже прекрасно справилась»,— добавлял он.[2] Но и этот адепт мимодрамы признал неудачными костюмы вилис: «Какие-то не то ночные сорочки, не то хитоны, а что особенно безвкусно — белые ленточки-повязки на головах».

Левинсон не раз задевал «Жизель» Горского. «В Москве Горский трактует этот балет как бытовую драму определенной эпохи»,— писал он в 1914 году,[3] а позднее пояснял, что это отнюдь не кажется ему достижением: «Как наивен хотя бы (упаси, боже, от археологии и этнографии) притязательный педантизм московского балетмейстера А. Горского, нарядившего исполнителей «Жизели» в Большом театре — в костюмы вертеровской эпохи!» [4]

Горский не слушал защитников традиций. Раз от разу он переделывал «Жизель». Некоторые его режиссерские находки были несомненны. В конце 1916 года Плещеев оправданно хвалил спектакль за то, что лесничий Ганс, которого в Мариинском театре «изображают непременно рыжим и каким-то диким, нарисован Горским более человечным».[5] Но режиссура совершенствовалась за счет хореографии. К 1918 году, на открытой сцене летнего сада «Аквариум», вилисы и вовсе превратились в привидения эстрадной фантасмагории. Их белые хитоны с неровно обрезанными полами

---

[1] N. N. [Н. Н. Вашкевич]. Балет. «Рампа», 1909, № 7, стр. 111.
[2] Феатис. «Жизель». «Новости сезона», 1911, № 2266, 25 октября, стр. 6.
[3] Андрей Левинсон. «Жизель». «Речь», 1914, № 298, 4 ноября, стр. 5.
[4] Андрей Левинсон. «Жизель» на сцене. Из балетного дневника. «Искусство», 1916, № 2, стр. 13.
[5] А. Плещеев. Месяц о «Жизели». «Вечернее время», 1916, № 1663, 15 ноября, стр. 4.

и белые повязки на головах причудливо меняли цвет в лучах электрического спектра. На одной из фотографий все они — лежа, стоя, опустившись на колени — экспрессивно тянут лес рук, окружая Рейзен — Жизель и Новикова — Альберта. Ничего похожего на танцевальный симфонизм не оставалось. Как писал Марквардт, постановщик «очистил бесстрастно наивный балетик от сказочной паутинки милого романтизма и окрасил его какими-то вакхически бурными тонами». В результате «этот опыт сценической интерпретации «Жизели» в рамке и освещении новейших веяний оставляет необычайно сумбурное впечатление грубо разностильной шумихи».[1] В начале следующего года, когда «Жизель» была перенесена на сцену Нового театра, рецензент «Известий» заявлял: «Упрощенность танцевальной стороны «Жизели» следует назвать скорее скудостью, бесцветностью, результатом плохой выдумки, ничтожной изобретательности хореографа».[2] Спустя несколько лет Н. А. Коварский замечал, что «Жизель» у Горского «почти потеряла характер классического балета — настолько мало места оставлено здесь «чистому» танцу... Теперь *все* построено на «мимодраме».[3] Речь шла еще об одной, последней редакции спектакля, показанной Горским на сцене Нового театра 9 января 1922 года.

Только через десять лет после смерти Горского, весной 1934 года, А. М. Монахов восстановил «Жизель» на сцене Большого театра в канонической редакции Петипа.

Драматическая логизация действия, поиски локального исторического колорита привлекали Горского и в «Раймонде». Новая постановка была приурочена к бенефису капельмейстера Арендса, праздновавшего двадцатипятилетие службы 30 ноября 1908 года. Должно быть, по этой причине, а еще потому, что при жизни Глазунова едва ли уместно было посягать на цельность его партитуры, последняя почти не подверглась перепланировке. Изъят был галоп третьего акта, притом с ведома композитора. За месяц до премьеры, 27 октября, Глазунов писал режиссеру балетной труппы П. В. Кандаурову в ответ на его официальный запрос: «Если балетмейстер А. А. Горский находит необходимым в силу сценических и художественных соображений пропустить заключительный галоп, то, доверяя его вкусу, я ничего не имею против этой купюры...»[4] Номер в самом деле не принадлежал к лучшим стра-

---

[1] Н. А. М[арквардт]. Балет. «Театральная газета», 1918, № 26—29, 21 июля, стр. 5—6.

[2] Ч. «Жизель». «Известия», 1919, № 31, 11 февраля, стр. 4.

[3] Ник. Арский [Коварский]. Новый театр. «Жизель». Дебют В. В. Кудрявцевой. «Зрелища», 1923, № 25, 20—26 февраля, стр. 16.

[4] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 1, ед. хр. 561, л. 2

ницам партитуры, и позднее такой авторитетный исследователь «Раймонды», как Асафьев, находил, что этот галоп разрушает «своей «подпрыгивающей» ритмикой цельность впечатления».[1] Не обошлось и без дополнительных вставных номеров, заимствованных из других произведений Глазунова. О цельности сценического воплощения партитуры говорить было все-таки трудно. Первый акт балета дробился на шесть картин. Воинственный сарацинский шейх Абдеррахман превратился в «пылкого купца»,[2] а это едва ли помогало «оправдать» ситуации действия, о чем так заботился Горский.

Симфонию музыки и танца балетмейстер превратил в мимодраму. Рядом с классическими вариациями и pas d'action Петипа шли такие номера, как Danse Orientale из Балетной сюиты Глазунова, воплощенный в манере Дункан. «Ориенталь был построен на ломаных движениях, его исполняла одна танцовщица,— вспоминает Е. М. Адамович.— Голова, плечи, руки плясуньи опускались, сникали. Она пересекала сцену по диагонали и падала ниц. Горский советовал исполнительнице: «Хоть у вас и нет живота, вы его сделайте».[3]

Стилизация подобного рода с ее якобы реалистическими мотивировками пронизывала постановку. Хроникер сообщал: «Г. Горский возобновил «Раймонду» на новый лад, как всегда стилизовав что только можно. Начать с того, что танцовщицы были выпущены в длинных платьях (исключение сделано для исполнительниц вариаций)».[4] Но и вариации исполнялись в туниках, стилизованных под средневековый костюм.

Критика не одобряла «вторжения в заповедную область балета».[5] Правда, находились и защитники. Вашкевич счел даже, что еще недостаточно был передан колорит средневековой драмы. Но в том-то и заключалась беда, что «Раймонда», перестав быть образцом симфонического балета, не стала и чистой мимодрамой. «Мимическая сцена, передающая суть легенды,— скорбел Вашкевич,— что-то жалкое. Понять из нее хоть что-нибудь может разве только один г. Горский». Критике единомышленника подверглась и режиссура Горского: «В переходах персонажей, в движениях масс у него царит полный произвол».[6] В эклектичном зрелище

---

[1] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. М., Изд-во Академии наук СССР, 1954, стр. 326.

[2] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 46.

[3] Из беседы с Е. М. Адамович 19 октября 1961 г.

[4] Странный бенефис. «Петербургская газета», 1908, № 334, 4 декабря, стр. 6.

[5] Г. Ч. «Раймонда» А. К. Глазунова в Большом театре. «Московские ведомости», 1908, № 294, 19 декабря, стр. 5.

[6] Ник. Ва[шке]вич. Балет. «Рампа», 1908, № 17, 14 декабря, стр. 270.

расплылся образ самой Раймонды — Гельцер. Горский действенно «оправдывал» инструментальный танец, и партия потеряла свои выразительные качества.

В исследовании о «Раймонде» Ю. И. Слонимский приходит к выводу: «Горский был в предреволюционном музыкальном театре чуть ли не единственным выдающимся балетмейстером, чтившим классическое наследие».[1] Вывод, подсказанный наилучшими намерениями, увы, не подтверждается реальными фактами. Что угодно можно думать о Горском, но в почтении к классическому наследию заподозрить его мудрено. Не одна «Раймонда», поставленная им, но и превращения «Лебединого озера», «Жизели», многих других балетов доказывают противоположное.

Когда весной 1918 года Горский восстановил «Раймонду», не шедшую около пяти лет после пожара на складе декораций, в московской печати прозвучали горькие отклики. А. А. Черепнин считал, что постановка обнаружила «несостоятельность, незначительность» художественной манеры Горского: «Раймонда» в постановке Горского — ряд пустых мест, повторений балетмейстером самого себя, произведение заурядное, скучное, незначительное». Черепнин приходил к выводам и более широкого порядка, касаясь практики Горского вообще: «Как реформатор он недостаточно целостен, недостаточно даже уверен в себе, всегда на компромиссе, всегда ищет успеха у публики». Вместо балета «мы видим на сцене «немую оперу» — ряд «естественных», очень «бытовых» группировок, которым только и не хватает, что пения или хотя бы просто прозы».[2] В конце года примерно о том же говорилось в рецензии «Известий»: «Налетом будничной заурядности, граничащей со скукой, подернуты и танцы «Раймонды», плоские, нетворческие перепевы надоевших хореографических мелодий».[3] Поединки с балетным симфонизмом не приносили Горскому побед.

Переделки, каковы бы они ни были, побуждали Горского объявлять себя на афишах автором спектаклей, созданных задолго до его рождения или совсем недавних. Это сердило деятелей балета, особенно петербургских. Недаром Фокин, возглавивший летом 1907 года гастроли петербургских танцовщиков на сцене московского театра «Эрмитаж», со скрупулезной точностью проставил на афишах имена Петипа и Льва Иванова в принадлежавших им постановках. В гастрольную поездку Фокин, как уже говорилось,

---

[1] Ю. И. Слонимский. «Раймонда». В сб.: «Глазунов. Музыкальное наследие», т 1. Л, Музгиз, 1959, стр. 499.

[2] А. А. Ч[ерепни]н. Балет. «Раймонда». «Театральная газета», 1918, № 10, 10 марта, стр. 10.

[3] Ч. «Раймонда». «Известия», 1918, № 279, 20 декабря, стр. 4.

включил танцы из недавно показанной «Эвники». Через семь лет, в 1914 году, Горский дал свою версию балета по роману Сенкевича «Камо грядеши?» под названием «Эвника и Петроний»...

Балетный Египет, балетный Рим, балетная Индия — вся эта экзотика манила хореографов-стилизаторов, и каждый стремился высказаться на свой лад.

Балетная Индия

Пока что, 2 декабря 1907 года, Горский показал возобновленную «Баядерку» и собственный одноактный балет «Нур и Анитра» на музыку А. А. Ильинского. Обе вещи составили один спектакль. В основе обеих лежал «индийский» сюжет. Но трактован он был различно. Горский хотел противопоставить свое, новое восприятие Индии ее недостоверному изображению у Петипа. Спор с эстетикой Петипа продолжался. Как полемическую декларацию Горского и восприняли «Нура и Анитру» критики премьеры. В одном из откликов прямо говорилось: «Точка зрения автора (Горского.— *В. К.*) на предмет своей работы настолько нова и своеобразна по сравнению со структурою прежних балетов, что невольно напрашивается вопрос: к какому виду зрелищ отнести представленное на суд публики это новое произведение? Начать хотя бы с того, что автор «Нура и Анитры» совершенно игнорирует те обязательные условия, которых неукоснительно придерживались как создатели балета, так и их последователи,— вплоть до М. И. Петипа: — прогрессивно развивать совершенства танцевальной техники и возможно прочнее утвердиться на этом основании. Эти «священные заветы» нарушены г. Горским, и старая база хореографического искусства признана им шаткой».[1] Да, «священные заветы» интересовали Горского только как повод для ниспровержения. Но в прогрессивности своей танцевальной техники он был убежден.

Его концепция индийской пластики строилась на этнографической похожести. Сама по себе похожесть оказалась не более достоверной, чем в «Баядерке». Достоверность отсутствовала в музыке «Нура и Анитры», и танец обнаруживал лишь близость к изобразительным источникам. Новое Горский находил не в конкретных соответствиях,— этнографические образцы скорее связывали его,— а в общих приемах пластической стилизации.

Программа «Нура и Анитры» принадлежала композитору Ильинскому, но многое в ней отзывалось для Горского своим, личным. Витязь Нур попадал в замок прекрасной волшебницы — царевны Анитры. С талисманом доброго волшебника он брался

---

[1] Евг. Шестов. Балет «Русский артист», 1907, № 10, 9 декабря, стр. 149.

победить чары, уже сгубившие многих, — и для Горского этими чарами были, должно быть, те самые «священные заветы» академизма, о которых только что шла речь. Пляски волшебных дев Анитры не действовали на обладателя талисмана — точь-в-точь, как оставляли холодным Горского танцы классической школы. Тогда Анитра увлекала героя в волшебный грот и усыпляла колыбельной песней. В последнюю минуту добрый волшебник спасал Нура, а царевна и «подвластные ей духи» выражали гнев в «бешеной оргии». Сюжет вполне подходил для полемического балета.

Его структура вызывала одновременно и другие ассоциации — от сцен чародейств Наины в «Руслане и Людмиле» Глинки до «Кащея Бессмертного» Римского-Корсакова, не говоря уже о танцах в гроте Венеры из вагнеровского «Тангейзера». Тут выдавала себя верность Ильинского все тем же «заветам». Впрочем, внешними ассоциациями верность исчерпывалась. Музыка была банальна — и как симфоническое произведение, и как балетная партитура. Этим объяснялась недолговечность спектакля. Но, как всегда у Горского, он представлял объективный интерес.

Все-таки это был опыт балета на симфоническую музыку. Кроме того, классический танец, сбрасывая «оковы академизма», сочетался в нем с мотивами восточной пластики.

Анитра — Каралли была одета в короткую тунику, расшитую жемчугом. Жемчужная повязка, спускаясь на лоб, охватывала волосы, разделенные на прямой пробор и черными крылами закрывающие уши. Анитра и волшебные девы танцевали на пальцах. Но мягкость движений рук, гибкость корпуса, внезапность ракурсов тела в позировках и группах сообщали экзотическую пряность их пляске. Нур — Мордкин носил легкую кольчугу поверх шелковой туники. Золотые браслеты охватывали щиколотки и обнаженные руки. Грива волос из-под чалмы свободно ниспадала на плечи. Герой напоминал Ратмира с эскиза Головина к «Руслану». Анитра и ее свита внешне походили на волшебных дев Наины из той же постановки. Молодой витязь разительно отличался и от галантного кавалера балетов XIX века, чей облик создали Иогансон и Гердт, и от утонченно-бестиального премьера фокинских спектаклей, каким являлся Нижинский. Нур был мужествен, даже грубоват в пылком дуэте с Анитрой; Мордкин обогащал московскую традицию мужского танца, прежде всего — исполнительский стиль своего учителя Тихомирова.

«Горский — родоначальник современного дуэтного танца,— говорил М. М. Габович.— Раньше отношение мужчины к женщине было подчинено архитектонике классического танца: фронтально-

сти, аркообразности. Соприкосновения тел не было. Не было никаких объятий». Считая, что «тот, кто пришел к хитону первый, тот и должен был прийти к новому типу дуэта»,— М. М. Габович попутно замечал: «Хотя Лавровский и не знает Горского,— в дуэтах «Ромео и Джульетты» много общего с дуэтами Горского».[1] Свидетельство тем более авторитетно, что принадлежит ученику Горского и одному из лучших исполнителей Ромео, основному московскому партнеру Улановой.

И все же трудно с полной точностью утверждать, кто из русских хореографов первый одел исполнителей в хитон. Скорее всего, толчок дала Изадора Дункан, а русские балетмейстеры, вспомнив об античном костюме, каждый по-своему его театрализовали; театрализовали, поскольку сцена — не выставка этнографических экспонатов. В том же плане понадобилось переосмыслить и пластику Дункан — по требованиям театрального танца. Опыты велись почти одновременно: 10 февраля 1907 года шла премьера фокинской «Эвники», 2 декабря 1907 года Горский показал «Нура и Анитру».

В «Эвнике» Фокин, как уже говорилось, отказался от классического танца на пальцах. Но танец среди мечей Эвники — Кшесинской, «Танец семи покрывал» Актеи — Павловой являли собой не копию античной пластики, а ее театральную стилизацию. В то же время Фокин исключил из «Эвники» дуэтный танец, сделав чисто мимической роль Петрония — Гердта.

Восток «Нура и Анитры» был наивнее Рима «Эвники». Но волшебный сюжет позволял обратиться к пальцевой технике классического танца, допускал и трансформацию поддержки, открывая путь к новой образности. Анитра, соблазняя витязя, «в страстных объятиях шепчет ему слова любви»,— говорилось в либретто.[2] Руки исполнителей сплетались, скрещивались: танцовщица, поднятая партнером, соскальзывала по его телу, и он, отступая, заставлял ее плашмя лечь на землю; поднятая в арабеск нога проводилась угловатым движением вперед, при этом вытянутая на пальцах опорная нога подгибалась и корпус исполнительницы мягко склонялся на руки партнера. Инструментальность, геометричность академического танца уступала место живописной изобразительности новой пластики. «Зримая музыка» танца старых мастеров обрастала плотью, не всегда пропорциональной и гармоничной, но привлекательной своей прямой танцевальной наглядностью.

---

[1] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.
[2] Нур и Анитра. «Ежедневное либретто», 1907, № 96, 9 декабря, стр. 3.

Горский и Фокин, при всем различии индивидуальностей, шли разными путями в одном направлении. Оба конкретизировали танец, сближая его теми или иными способами с приметами истории и этнографии. И оба снижали его как средство художественного обобщения, утвержденное Петипа и Львом Ивановым в симфонизированных ансамблях. Именно потому Горский и Фокин охотно обращались к программной и камерной музыке, написанной не для танца. Содружество Петипа с Чайковским и Глазуновым строилось на единстве интересов: из скромного зерна сюжета надлежало вырастить музыкально-хореографический образ, обобщенно раскрывающий крупный идейный замысел. Задача была характерна для большого искусства конца XIX века. Содружество Фокина со Стравинским и Горского с Симоном и Арендсом, при всей несоизмеримости композиторских талантов, вызывалось тягой к более конкретной типизации балетной драматургии, к уточнению места и эпохи балетного действия.

Одновременно возникали у обоих хореографов и своеобразные возвраты к романтическому балету 1830—1840-х годов, столь преданному фантастике и экзотике в творчестве Филиппа Тальони и Жюля Перро. Параллель наглядно наметилась после 1905 года, в годы столыпинской реакции, в период затухания революционных идеалов буржуазной интеллигенции.

Прекрасная мечта вновь противостояла уродливой действительности на балетной сцене. У Стравинского и Фокина мечта — Жар-птица усыпляла темное кощеево царство, Петрушка тщетно добивался любви Прекрасной дамы, прикинувшейся картонной Балериной. У композиторов прошлого Фокин искал выхода из действительности в мечту («Шопениана», «Карнавал» Шумана), иногда навязывая музыке свою концепцию («Призрак розы» на музыку «Приглашения к танцу» Вебера). Сходный замысел отозвался в одном из примечательных спектаклей Мариинского театра — в опере «Орфей и Эвридика» Глюка, поставленной в 1911 году Мейерхольдом, Фокиным и Головиным.

Фокин был цельнее Горского, но пути неизбежно сходились. После «Дочери Гудулы», с ее демократическими мотивами, Горский обратился к «Нуру и Анитре»— восточной сказке и истолковал ее бунтарски, в плане личной творческой полемики со «священными заветами». В ясный покой классического танца «Баядерки» он внес, как потом скажет критика, «жуть надземности» и многое толковал там опять-таки полемично. Но балет «Нур и Анитра» не имел успеха: на премьере, по словам Шестова, «при заключительном аккорде зрительная зала представляла из себя пустыню». И поскольку сценическая жизнь «Нура и Анитры» обо-

рвалась рано, творческая полемика с «заветами» продолжилась на почве «Баядерки».

Горский сократил балет Петипа с семи картин до четырех и перемонтировал отдельные сцены — видно, не только для того, чтобы дать место «Нуру и Анитре». Переделки коснулись важной для Горского сферы — пантомимы и характерных танцев. На классический танец он пока не покушался, так что на премьере даже оказалась возможной гастроль Кшесинской и Нижинского, исполнивших вставное pas de deux в третьей картине (свадьба Гамзатти — Ольги Федоровой и Солора — Тихомирова). Партия Никии осталась нетронута, скорее всего потому, что Гельцер исполняла ее и в Петербурге. Сохранилась картина сна Солора — у Горского она называлась «Среди теней». Иные московские критики высказались против этого шедевра Петипа. «Почему в «Среди теней» забыто об Индии, а на сцене просто самый обыкновенный балет?»— огорчался Вашкевич.[1] И в 1910 году Горский отредактировал этот апофеоз танцевального симфонизма. Теперь критика его поддержала. «Четвертый акт с его классическими танцами и удачно скомпонованными группировками — один из лучших образцов постановок г. Горского. В этом акте есть жуть надземности, есть сон»,— объявлял Ликиардопуло.[2] «Было что-то призрачное, что-то сверхземное в этой длинной веренице белых фигур, слившихся в бесконечную ленту, которая, как струйка тумана, носилась среди деревьев и скал, то появляясь, то исчезая, клубилась, вилась, извивалась, словно созданье бреда или сна»,— утверждал другой критик.[3]

Группировки и танцы теней были выдержаны в духе фокинской «Шопенианы». Левинсон даже предположил, что они «послужили прообразами для «Шопенианы» г. Фокина».[4] Догадка была неверна. Еще на московских гастролях 1907 года Павлова и Фокин исполняли вальс cis-moll, поставленный для первой редакции «Шопенианы». В марте 1908 года Фокин создал вторую редакцию. Простое сопоставление дат указывает на его приоритет.

Вопросы конкретных заимствований всегда спорны, и следует думать, что петербургский и московский хореографы самостоятельно обратились к реминисценциям романтического балета

---

[1] N. N. [Н. Н. Вашкевич]. Балет. «Рампа», 1908, № 9, 19 октября, стр 143

[2] М. Л[икиардопуло]. Московский балет. «Баядерка». «Студия», 1911, № 7, 12 ноября, стр. 16.

[3] Феатис. Балет. «Баядерка». «Новости сезона», 1911, № 2255, 11 октября, стр. 6.

[4] Андрей Левинсон. О московском балете «Аполлон», 1911, № 10, май, стр 161.

1830-х годов. Но Фокин делал это на новом материале, тогда как Горский «перемонтировал» материал готовый. И «Шопениана» Фокина осталась жить как оригинальное произведение, а ансамбль Горского «Среди теней» со временем вновь уступил место «теням» Петипа, столь органичным в «Баядерке».

Едва ли не сам Горский вернулся к старому, когда «Баядерку» заново оформил Коровин для очередной премьеры, состоявшейся 18 марта 1917 года. «Акт теней был поставлен почти без изменения, только костюмы и декорации,— вспоминала Горшкова.— Костюмы были несколько тяжеловаты. Мне самой пришлось танцевать после В. И. Мосоловой вариацию в тенях, и я хорошо помню, как после поворотов юбки заворачивали тебя еще на один лишний пируэт».[1] Каковы были костюмы «теней», принадлежавшие художнику Дьячкову, объясняет Лопухов. По его словам, Горский «отменил тюники и одел танцовщиц «по-индусски»— в красивые цветные сари. Результат был неожиданным: такая костюмировка убивала поэзию картины». И Лопухов, весьма благожелательный к Горскому, здесь приходит к выводу: «Нам, молодым, по недомыслию и по жажде нового,— хотя бы проявлявшегося чисто внешне, любой ценой,— казалось тогда, что Горский прав, что Большой театр «борется за реализм», тогда как Мариинский театр охраняет «нафталинную старину», далекую от реализма, от современного искусства. Дорого обошлись наши заблуждения».[2]

Действительно, лишь «по недомыслию» можно было принять за реализм (да и вообще счесть художественными) попытки совместить классический танец — будь то парафраз балетного романтизма или академическая композиция Петипа — с подлинностью индийских одежд.

Горшкова вспоминала, что после танца теней, в апофеозе «на фоне сине-голубого неба спускался огромный Будда». Лопухов пишет, что для массовой сцены на площади Горский взял музыку Луиджини и «интересно развернул мотивы сиамского балета, который незадолго до того гастролировал в Петербурге. Но оригинальное зрелище не вязалось с другими картинами ни по музыке, ни по хореографии». В танце Никии, аккомпанирующей себе на флейте, Горский пренебрег «грацией классического port de bras ради более правдоподобного, быть может, жеста помпеянской флейтистки, но прием этот нестерпим при многократном повторении»,— писал Левинсон в цитированной статье и укорял постанов-

---

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 153. Рукопись ВТО.
[2] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 143.

щика, заставившего Никию «симулировать произнесение каких-то речей движениями губ» в сцене двух соперниц.

Притом в «Баядерке» было немало отдельных находок. Они относились главным образом к характерным танцам. Воинственный пляс мужского кордебалета проходил стремительно, в грозном порыве. Индусский танец Софьи Федоровой воспроизводил «первобытную ритмичность первобытного человека». Построенный на беге, резких скачках, размашистых жестах, он одновременно воплощал «наивно-странное кокетство дикаря и бурность разыгравшегося зверя».[1] Впрочем, тут хореограф многим был обязан индивидуальности танцовщицы, давшей самостоятельный поворот акмеистской темы, столь сильно отозвавшейся в искусстве Нижинского.

Так или иначе, «Баядерка» нравилась. Правда, и версия 1917 года была принята с оговорками: «Балетмейстеру г. Горскому можно сделать тот же упрек. Не надо этнографии».[2]

Выпадая из репертуара, «Баядерка» постоянно в него возвращалась. В 1923 году Тихомиров возвратил акт «теней» к традиционной редакции.

В годы, когда Фокин встретился с Бенуа и затем окунулся в творческую среду «русских сезонов», Горский, предоставленный себе, зависел лишь от репертуарных планов казенного театра. Живописная стилизация в единственном большом оригинальном балете и в многочисленных коротких балетах и балетиках, переделки, перестановки, перелицовки чужих произведений, без конца и счета,— все это, перемежаясь стихийным порядком, нарушало логику внутреннего развития, ограничивало поиски, обусловливало их расплывчатость и неровность.

«Этюды»

6 января 1908 года Теляковский писал в дневнике: «Присутствовал в Большом театре на балете «Жизель» и дивертисменте «Этюды»... Очень красиво поставлены этюды, и во всех танцах есть много нового». Дивертисмент исполнялся впервые. Он включал в себя номера разных композиторов, обрамленные музыкой Рубинштейна. Вначале шел этюд «Опавшие листья» («Les feuilles tombées») с участием 47 танцовщиц. Центром дивертисмента был «Le caprice»— аранжированный Арендсом вальс Рубинштейна. Финальный номер возвращался к музыке первого этюда. Вальс-каприс шел в постановке Николая Легата, и только 26 октября 1908 года режиссер Кандауров ходатайствовал перед конторой «разрешить

---

[1] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 49.

[2] М. М. Попелло-Давыдов. Бенефис кордебалета (Большой театр). «Раннее утро», 1917, № 64, 21 марта, стр. 5.

балетмейстеру г. Горскому заменить его своею постановкою».[1] Теперь Арендс заново аранжировал знакомый публике вальс. В программе спектакля 4 декабря 1911 года значились еще номера «En orange» на музыку Гиро, «Pensée» (мазурка Шопена) и «Танец Анитры» Грига.[2] Мазурка впоследствии выпала, а на смену пришли вакханалия из «Самсона и Далилы» Сен-Санса и номера, Горскому не принадлежавшие: «Итальянский нищий», поставленный для себя Мордкиным на музыку Сен-Санса, и «Русская», которую Собещанская передала Екатерине Гельцер «по наследству» от Лебедевой.

Первоначальную хореографию «Этюдов» объединяла тема осени. Танец женского кордебалета — «опавших листьев» экспонировал эту тему. Исполнительницы в красновато-желтых хитонах сплетали и расплетали группы, кружились, смешивались, опускались на землю, создавая образ листопада. В финале «Этюдов» они как бы завершали недолгое торжество осени, повторяя танец в спокойном, затухающем рисунке. М. М. Габович говорил в 1944 году, что «сопутствующим эпизодом» поисков Горского были гастроли Изадоры Дункан; но кроме того и вообще «живопись, позже музыка тут в немалой степени сыграли свою роль». В ту пору Горский искал «не пантомиму жеста, а пантомиму тела»,— продолжал Габович,— «хотел слить вместе впечатления от музыки, красок, танцевальных движений не как абстрактную условность, а как лирическое переживание, как образную ассоциацию, в основе которой,— разновидность жизни». Отсюда и родилась сюита Горского, а с ней — самая «форма хореографического этюда, так бурно развившаяся впоследствии».[3]

Едва ли надо противопоставлять лирическому переживанию абстрагированную условность академического танца. Это спорно вообще и особенно — в устах выдающегося классического танцовщика Габовича. Но его анализ «Этюдов» представляет собой ценность бесспорную. Убедителен вывод Габовича о том, что в сюите Горского «вырастает значение света, художественности костюма, красочного пятна, которые приходят на смену линейности и графики», и «возникают «вольные» по отношению к старому позиции рук, со значительно бóльшим разнообразием в движениях; тонкая нюансировка в деталях, переливах - ходах и развитии танцевального орнамента».[4]

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 1, ед. хр. 561, л. 4.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 6, ед. хр. 94.

[3] М. М. Габович. А. А. Горский, стр. 25 (рукопись доклада на собрании балетной труппы ГАБТ, посвященном 20-летию со дня смерти Горского).

[4] Там же.

«Этюды» Горского ломали привычный взгляд на дивертисмент как на концертный салат, собранный по присказке «кто во что горазд». Здесь очевидно повлияла практика Изадоры Дункан, строившей программу или из произведений одного композитора, или по признаку объединяющей темы. Для балетного театра программа такого типа была нова и перспективна. К ней восходят многие позднейшие дивертисменты, вплоть до «Хореографических миниатюр» Л. В. Якобсона.

Тема осени варьировалась у Горского и в этюде «En orange»— вакхическом дуэте Балашовой и Жукова, и в танце Анитры — Девильер, и даже в вакханалии, где убранная осенними листьями танцовщица — Гельцер падала в финале на руки опьяненного ее неистовой пляской партнера. Опыт осенних «Этюдов» Горского отозвался в одноактном балете «Осенние листья» на музыку Шопена, входившем в репертуар труппы Павловой. Поставила его Павлова сама и исполняла с Волининым.

При внешнем тематическом единстве «Этюды» были неравноценны. Волынский назвал «En orange» смесью «кафешантана, дунканизма и классического балета».[1] В дальнейшей концертной практике и самый принцип тематической связки номеров чаще нарушали, чем развивали; даже Горский не остался ему верен. Тонкая связующая нить «Этюдов» вскоре порвалась. Уже в 1911 году рецензент назвал их рядом «отдельных номеров... идущих при одной декорации, но не связанных внешне».[2] А в 1913 году Горский показал дивертисмент «Карнавал», где отчасти скомпрометировал найденный в «Этюдах» принцип.

Балетный Карфаген

Весь 1909 год Горский отдал балету «Саламбо». Этот второй свой оригинальный многоактный балет хореограф задумал за восемь лет до премьеры. Экземпляр сценария, хранящийся в Ленинградской театральной библиотеке имени А. В. Луначарского, подписан Горским 4 июня 1902 года.[3] Более поздний, не датированный рабочий вариант сценария, с размеченными в нем танцевальными номерами, хранится в Москве, в Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина.[4] Он назван «Саламбо, или Торжество богини Таниты». Сценарий 1902 года составлен тем же порядком, что и сценарий «Дочери Гудулы». Как

---

[1] А. Волынский. «Русская» (Е. В. Гельцер). «Биржевые ведомости», 1912, № 12788, 15 февраля, стр. 4.

[2] Феатис. Балет. «Жизель». «Новости сезона», 1911, № 2266, 15 октября, стр. 6—7.

[3] ЛГТБ, ед. хр. 19991.

[4] ГЦТМ, ед. хр. 123938/57.

и там, роман Флобера в издании дешевой библиотеки Суворина разрезан на куски; текст расклеен на листах бумаги и перемежается рукописными вставками.

Дата первого сценария позволяет предположить, что постановку «Саламбо» предложил Горскому Теляковский; но балет значился в репертуарных планах Мариинского театра и раньше, до прихода Теляковского на пост директора императорских театров.

Еще 5 января 1899 года Всеволожский ходатайствовал перед министром двора Фредериксом: «В сезон 1900—1901 гг. предполагается к постановке на сцене с.-петербургских императорских театров новый большой балет «Salambo», музыку к которому я нахожу возможным заказать композитору А. К. Глазунову». 8 января разрешение было получено.[1] Худеков сочинил сценарий. Ставить балет готовился Петипа.

Но Глазунову после «Раймонды», после «Испытания Дамиса» и «Времен года» хотелось «отдохнуть от балетов» и заняться симфонической музыкой,— так рассказывал потом в своих мемуарах Волконский.[2] Новый директор пришел на смену Всеволожскому в августе того же 1899 года, и вопрос о постановке «Саламбо» был положен в долгий ящик. А в июне 1901 года Волконского сменил Теляковский, сразу невзлюбивший Петипа.

19 ноября 1901 года в дневнике Теляковского появилась запись: «Петипа стал жаловаться, что ему не дают ставить в его бенефис нового балета — он выбрал *Саламбо*, ушел Всеволожский, и Salambo отменили...» Очевидно, сразу после разговора со старым балетмейстером Теляковский передал постановку Горскому, и тот написал свой сценарий «Саламбо» во время летнего отдыха труппы. Неизвестно, пробовал ли Теляковский свести Горского с Глазуновым, но последний из солидарности с Петипа, а особенно из-за всегдашней своей неприязни к «заварушкам», должен был лишь утвердиться в намерении «отдохнуть от балетов».

Сценарий «Саламбо», как и сценарий «Дочери Гудулы», не оставлял места для просторных музыкально-хореографических разработок, для выхода из драматического, порой натуралистически увиденного действия в область симфонизированного развития образов. Он походил скорее на киносценарий с раскадровкой мизансцен, с детальностью обстановки и поступков множества лиц.

---

[1] ЦГИА, ф 497, оп. 14, д. 12, л. 7.
[2] Кн. Сергей Волконский. Мои воспоминания. Родина, стр. 145.

Как и роман, сценарий начинался картиной пира в садах Гамилькара. Вырезки из текста занимали несколько страниц подряд, пока, наконец, не появлялась надпись «Танец воинов» рядом со словами: «Какой-то громадный лузитанец бегал и сильно пыхтел; лакедемонцы, не скидавшие своих массивных лат даже во время праздника, тяжело прыгали, греки танцевали кругом вазы с изображениями нимф». Картину завершала пластическая песнь Саламбо.

Вторая картина — сон Саламбо почти вся посвящалась танцам оживших богов. Здесь выступали соло и в ансамбле богиня Танит, боги Эшмун, Камон, Мелькарт, боги звезд Аббадиры (солист и четыре танцовщика), божественные жрицы (тридцать пять танцовщиц), кабиры (десять танцовщиков), патеки (десять танцовщиков).

Третья картина изображала террасу во дворце Саламбо. Шесть рабынь, развлекая тоскующую героиню, исполняли восточную пляску. Сама она танцевала с цветами. Снова плясали рабыни. После шли пантомимные куски. Саламбо просила жреца Шахабарима показать ей заимф — покрывало Танит. Он отказывал. Мато предлагал Саламбо заимф, требуя взамен ее любовь. Саламбо прогоняла его.

В четвертой картине танцев не было. Появлялся Гамилькар. Жрецы Ваала настаивали, чтобы он принес сына в жертву разгневанным богам. Гамилькар заменял мальчика сыном раба.

В пятой картине жрицы различных богов (пятьдесят пять танцовщиц) исполняли священный танец перед жертвенником Молоха. Затем шел ритуальный танец со змеями (солистка и шесть танцовщиц). Общую экстатическую пляску прерывал танец скорби богини Танит, после чего пляска вспыхивала с новой силой.

Шестая картина показывала стан наемников у стен Карфагена. Большую часть сцены занимал шатер Мато. Шел марш — смотр войск перед приступом. Мато и восемь галлов исполняли воинственную пляску. Танцевали ливийцы (солист и солистка). Пляску пустыни исполняли бедуины (солист, солистка и восемь пар). Мато оставался один. Появлялась Саламбо. Танец Саламбо и Мато с заимфом переходил в сцену любви.

Седьмая картина представляла собой панораму улиц Карфагена, по которым вели истязаемого Мато.

Это шествие перебивала восьмая картина — пир на террасах дворца. Она начиналась танцем обручения Саламбо и Нар-Авасса, победителя восставших наемников. К танцу подключался свадебный хоровод, пляс куртизанок и рабов (сорок шесть участников). Саламбо исполняла пляску с голубем, Нар-Авасс — пиррический

танец. Сюда приходило шествие. Центром картины были смерть Мато и смерть Саламбо. После заключительных строк романа в сценарии значилось: «Апофеоз «Торжество Таниты». В апофеозе танцевали все участвующие.

«Пьедестал слишком велик для статуи»,— писал Флобер о «Саламбо». Действительно, страницы, посвященные нищему народу Карфагена и восстанию наемных войск против карфагенских правителей, сильно теснили тему героини, чьим именем Флобер назвал роман.

Образ народа в дни близящихся смут и образ стихийной силы восставших войск прежде привлекли Мусоргского, когда он в 1863—1866 годах писал оперу «Саламбо». Отказавшись от этого замысла, он перенес готовый музыкальный материал «Саламбо» в «Бориса Годунова». В частности, музыка монолога Бориса из третьего акта предназначалась для сцены у капища Молоха.

Можно говорить о том, что Горский обратился к сюжету, заведомо не подходящему для балетной сцены, о том, что композиторы, обращаясь к роману, как правило, избирали его основой оперного спектакля. На рубеже XIX—XX веков в парижской Большой опере шла, например, опера Эрнеста Рейера «Саламбо». Возможно, Горский видел ее в Париже, когда готовил «Дочь Гудулы». Но к роману Флобера обратился и многоопытный хореограф Петипа, собиравшийся сделать из него балет вместе с Глазуновым. Нет сомнения, что в его руках «статуя» получила бы надлежащий «пьедестал». Сюжет «Саламбо» явился бы основой пышного танцевального зрелища в духе «Дочери фараона», «Царя Кандавла» или «Весталки». Народ остался бы лишь в качестве экзотического фона, на котором расцвела бы тема борьбы Мато и Нар-Авасса за Саламбо, тема борьбы за манящую и ускользающую Красоту, уже блистательно воплощенная Глазуновым и Петипа в «Раймонде».

Во всяком случае, в расчете на такое зрелище был написан сценарий Худекова.

У Горского драма героев растворялась в ходе других событий. Сценарий, часто наивный в попытках приблизиться к роману, свидетельствовал о намерении дать образ народной массы путем острых сопоставлений. Народ живописный, экзотический, жестокий оживал в садах и на площадях Карфагена, в лагере наемников. Народ безмолвный, покорный, но уже таящий угрозу, напоминал о себе в четвертой картине, где Гамилькар заменял своего сына сыном раба. Раб осмеливался подойти к великому суффету, просить пощады ребенку, выражать те же отцовские чувства, что испытывал Гамилькар.

В замысле отразились принципы раннего Художественного театра. Отозвалось тут и влияние совместной работы с Шаляпиным: Горский ставил танцы в его оперных постановках («Мефистофель» Бойто, «Юдифь» Серова, «Дон Кихот» Массне). Можно ли было воплотить такой замысел? Да, было можно, если бы музыку писал композитор, пусть и уступающий по силе Мусоргскому, но близкий ему духовно.

Задачи Горского направляли Арендса к поискам новых форм. На эти поиски композитор не был способен, хотя примеры находились неподалеку, прежде всего в оперном и программно-симфоническом творчестве «могучей кучки».

Рецензент премьеры М. В. Карнеев писал, что партитуру «Саламбо» можно «смело назвать «оперою без слов».[1]

Но Арендс опирался не на современную ему оперу с сложной образностью, с характерами, развивающимися во взаимодействии со средой, а на оперу концертного типа, с портретами героев, данными обособленно от фона в замкнутых по форме номерах. Эпическое полотно, где судьбы героев подчинялись судьбам истории, оказалось Арендсу не по плечу.

Несостоятелен Арендс был прежде всего в разработке народных сцен. Пир наемников в первой картине, красочно описанный Флобером, предлагал контрастные сочетания различных национальных характеров и типов, противопоставлял их суровость и дикость великолепию дворца и сада Гамилькара, их беспорядочное веселье — знойному покою африканской ночи. Арендс нагромождал тут звуковые эффекты. Композитор Н. Н. Куров, упрекая «серьезного музыканта» Арендса в подражательности, так отзывался об этом эпизоде: «Композитор слишком шумлив и по музыкальному содержанию — немощен».[2] Отзыв был относительно мягок после того, что писала та же газета накануне: «В оркестре у г. Арендса идет все время ошалелый вой медных инструментов, труб, тарелок, тимпанов и тромбонов, от которых нестерпимо болит голова у несчастного зрителя».[3]

Бесспорно монотонны были массовые сцены: пир первой картины, марш наемников и воинственные танцы — шестой, шествие на казнь — седьмой. Однако в музыке Арендса имелись и моменты другого характера. В частности, выход Саламбо давался в пластичном соло виолончели, в храме богини Танит было изящное

---

[1] М. В. Карнеев. Новый балет «Саламбо». «Обозрение театров», 1910, № 961, 13 января, стр. 8.

[2] Ник. Куров. Музыка «Саламбо». «Раннее утро», 1910, № 13, 17 января, стр. 6.

[3] Гр — ъ Саламбо. «Раннее утро», 1910, № 12, 16 января, стр 4.

фортепианное соло. Критика одобряла отдельные танцевальные номера (танец со змеями) и пантомимные эпизоды (сцена Саламбо и Мато в шатре), не беспричинно, правда, вспоминая при этом то Мейербера, то Сен-Санса.

Арендс читал роман Флобера сквозь призму французской музыки XIX века. В лирических местах он ориентировался на пьесы салонного характера. «Вальс, исполняемый... финикийскими богами (!),— такая наивность, которую нельзя простить»,— находил рецензент.[1]

В пору, когда Фокин предпочитал ставить балеты на музыку Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, когда уже была написана «Жар-птица» Стравинского и зарождался замысел «Петрушки», композиторские опыты Арендса должны были звучать анахронизмом. Так и считала та часть критики, что находилась в курсе новых веяний и им сочувствовала.

Г. П. Прокофьев писал, что музыка «Саламбо» — это музыка балетного капельмейстера, «а не композитора-творца».[2]

Ю. Д. Энгель приветствовал в статье о «Саламбо» симфонию красок и движений, но считал, что музыка Арендса «словно приписана к декорациям и танцам, а не наоборот, как обыкновенно бывает или должно было бы быть в балетах... У г. Арендса мало творческой фантазии, мало способности проникаться сюжетом и по-своему переводить его в звуки. Его музыка — типичная Kapellmeistermusik, гладкая, чистенькая, порой даже красивая и изящная, но без признака чего-нибудь своего, индивидуального».[3]

Единодушно осуждая музыку, критика так же единодушно одобряла живопись «Саламбо», отдавая Коровину пальму первенства в спектакле. Объективно она была права. Коровин «выставил» на сцене грандиозные полотна, воскрешая панораму романа, которая так много значила для Флобера. Кое в чем художник превосходил писателя. Пестрая игра красок, обилие цветовых пятен, блеск и тяжелая вычурность драгоценных камней и металлов перегружают страницы романа. Коровин создал несколько иной Карфаген, выведя на первый план не столько богатство его, сколько величие. Пышность отступала перед суровостью, пестрота — перед грозной тайной. Огромная бычья голова Молоха занимала в сцене капища все пространство арьерсцены Большого театра.

---

[1] Г. Ч. «Саламбо» А. Горского и А. Арендса в Большом театре. «Московские ведомости», 1910, № 11, 15 января, стр. 4.

[2] Гр. Прокофьев. Балет «Саламбо», муз. А. Ф. Арендса. «Русская музыкальная газета», 1910, № 4, 24 января, стр. 116

[3] Ю. Э[нгель]. «Саламбо». «Русские ведомости», 1910, № 11, 15 января, стр. 4.

На ее фоне казались ничтожно малы фигуры действующих лиц. Шатер Мато представлял собой обширное полотнище, свисавшее с высоких столбов. Сквозь него просматривался уходивший вдаль лагерь наемников. Опочивальня Саламбо, зал во дворце Гамилькара, панорама движущихся улиц — все поражало величиной масштабов и верностью исторической правде.

Но доподлинность оформления противоречила специфике балетного действия. Коровин не принимал в расчет первого условия хореографического спектакля: взор публики должен сосредоточиться на исполнителе. Декорации «Саламбо» нельзя было мгновенно охватить взглядом, как необходимый фон. Они постоянно требовали внимания, отвлекая от танца. Такие декорации оказались бы уместны в опере с ее малоподвижным действием, порою вовсе остановленным в развитых вокальных номерах. Там они не мешали бы слуховым впечатлениям, здесь же распыляли восприятие.

Другим условием, которого также не учел Коровин, была свобода тела танцовщика. Художник не боялся обнаженного тела. Но он обнажал и драпировал его вне капризных законов танцевальной пластики. У Бакста костюм подчеркивает пластические линии танца; любое обилие драпировок, самые густые их складки учитывают заданную балетмейстером пластику. Недаром на эскизах Бакста костюмы, как правило, надеты на танцующие фигуры. Коровин видел костюмы преимущественно в статике, редко — в движении бытового порядка. Его костюмы проигрывали в танце и не дополняли пластику, а стесняли ее. Танец вторгался извне в великолепную картину, нарушал ее статуарную цельность, теряя и сам в своей условной естественности.

Живопись и музыка «Саламбо» были созданы словно для разных спектаклей. Первая тянула в сторону исторически правдоподобного зрелища, попирая при этом законы балетной образности, вторая повторяла эти законы в их наиболее шаблонном виде, оставаясь вне новаторских задач.

Хореография «Саламбо»

Хореографу предстояло примирить крайности. Но и в его собственных намерениях было немало противоречий. Это сказалось уже в том, что Горский нарушил систему образов мимодрамы, введя в балет фантастический элемент. В снах Саламбо оживали боги. Они вмешивались в события с той же наивной непосредственностью, что и боги многих балетов Петипа. Богиня Танит исполняла «танец скорби» по украденном заимфе на празднике в честь Молоха. Она появлялась и во время танцев последнего акта. Горский буквально понимал заключительные строки

романа: «Так умерла дочь Гамилькара в наказание за то, что коснулась покрывала Танит». Балетная Саламбо погибала не от фанатичной мести жрецов, а волей самой богини, объявлявшей об этом в апофеозе.

Прямым результатом такого подхода явилась эклектика выразительных средств. Реальные персонажи пользовались свободной пластикой, партия богини Танит шла в классическом танце. Но и тут хореограф не оказался последователен: в конце спектакля Саламбо сменяла сандалии на балетные туфли и выступала в классическом дуэте с Нар-Авассом. Подобная эклектика была присуща балетам XIX века как неотъемлемая особенность их стиля. В балете, претендующем на исторический реализм, танцевальный образ требовал единства: следовало или давать его весь в приемах стилизованной классики, или вовсе исключить таковые. Если бы Горский решительнее остановился на первом приеме, объединив элементы классического танца и вольной пластики, он опередил бы Фокина в поисках новой выразительности. Фокин выбирал или классический танец, или танец характерный: только один из них служил средством данного образного решения. Это было особенно закономерно в рамках одноактного балета. Размежевание исторически предшествовало позднейшему сплаву «классики» и «характерности» в качественно новом танце на другом этапе пути балетного театра, сплаву, осуществленному в советской хореографии. Со своей стороны, историческую роль сыграли и поиски Горского внутри обособленных танцевальных номеров. Отсюда также тянутся связующие нити к тому периоду советской хореографии, когда классический танец стремились «оправдать», действенно конкретизируя слагаемые его условной речи.

«Мы танцевали в сандалиях и на пальцах стояли также. Но пальцы должны были быть оправданы, у нас не было голой классики»,— вспоминала пылкая сторонница Горского танцовщица Е. М. Адамович.[1] Объяснялись в любви тут персонажи определенного времени и определенных качеств. Прямой определенностью обладали и сольные вариации. Саламбо танцевала с голубем: голубь, символ чистоты невесты, оттенял трагическую тему потери этой чистоты. Нар-Авасс исполнял пиррический танец — танец воина, торжествующего победу. В дуэте Саламбо и Нар-Авасса каждая пластическая фраза имела в основе ту или иную формулу классического танца. Но формула представала не в чистом виде, как полагалось в дуэтах канонического типа; ее функции смещались. Каждое движение несло конкретную смысловую нагрузку.

---

[1] ГЦТМ, ед хр 123938/57, л. 3.

В ролях Саламбо и Нар-Авасса выступили Гельцер и Тихомиров. Строя дуэт в форме классического pas de deux, Горский шел навстречу их требованиям. С приходом Горского в московскую труппу между ним и этими двумя выдающимися представителями школы классического танца возник неизбежный творческий конфликт. Порой конфликт принимал обостренные формы, и тогда Горский отступал: начальство поддерживало его противников.

В «Саламбо» обе стороны шли на уступки. Но до конца жизни Горского борьба, то затихая, то усиливаясь, не прекращалась. Горский был прав, пробуя сдвинуть балет с позиций застывшего академизма. Но правы были и Гельцер и Тихомиров, которые отстаивали стиль старых спектаклей. Творческая основа вражды в конечном счете оставалась плодотворной. Именно в борьбе категорических взглядов двигалось вперед искусство. Вынужденная уступка Горского в «Саламбо» объективно становилась предтечей некоторых опытов советской хореографии. В первую очередь она предваряла сольный и ансамблевый классический танец «Красного мака», созданный постановщиком Тихомировым и первой исполнительницей роли Тао Хоа — Гельцер.

Совсем иначе, чем дуэт Саламбо и Нар-Авасса, строил Горский ансамбли Саламбо и Мато. Роль Мато исполнял Мордкин. Ученик Тихомирова, превосходный классический танцовщик, Мордкин принадлежал к молодежи, чьи художественные идеалы совпадали с идеалами Горского; он был последователем Горского и как хореограф. Отличительной чертой ансамблей Саламбо и Мато был не просто отказ от техники классического танца. Важнее был отказ от замкнутых композиций, обязательных для академических танцевальных форм. Сцена в палатке Мато была уже не pas de deux с определенной последовательностью адажио и вариаций, а вольным диалогом — сплавом танца и пантомимного действия.

Примерно за полгода до премьеры «Саламбо» Вашкевич, постоянный балетный критик журнала «Рампа и жизнь», выступил с теоретической статьей. «Борются два течения нашей хореографии, равно сильные, но не равно жизнеспособные: старо-традиционное и новое, еще не вполне понятое ни исполнителями, ни публикой», — писал Вашкевич. Объяснив на примерах из истории балета, почему «чистые» классические формы, на его взгляд, изжили себя, он заключал статью словами: «Как мы уже имели случай говорить, будущая новая хореографическая форма — это «мимопляска».[1]

---

[1] Ник Вашкевич. Хореографические перспективы «Рампа и жизнь», 1909, № 21, 23 августа, стр. 555—556.

Танец Саламбо и Мато был образцом «мимопляски». Он передавал встречу двух разных характеров — утонченной Саламбо, приносившей себя в жертву ради богини Танит, и дикаря Мато, снедаемого страстью. Он передавал схватку двух равных по силе воль и их постепенное взаимоподчинение. Пробуждая у Саламбо страсть, Мато смирялся сам, покорно склонялся у ложа. Вашкевич писал о Гельцер: «Ее мимика впервые возвысилась до истинного трагизма. Шедевр драматизма — это удивление и стыд девушки, когда она видит разорванной Мато золотую цепочку на своих ногах». И он же отмечал, что Мато у Мордкина «идеально задуман в смысле исторической живописи и в смысле психологическом».[1]

Подобный психологизм был принципиально новым качеством балетного образа. Это отмечали проницательные критики, тогда как приверженцев старого возмущал натурализм в сцене любви. «Не могу пройти молчанием шестую картину в «Саламбо», которая во всяком чистоплотном человеке может вызвать одно отвращение,— писал скрывшийся под кличкой балетоман.— В балет до сих пор преимущественно водили и отпускают родители своих подростков. Хорошенький урок вынесет девушка, созерцая подобную грязь».[2] Впрочем, иных балетоманов возмущала и сцена любви Клеопатры и Амуна в «Египетских ночах» Аренского, хотя Фокин опускал перед ней занавес, давая на его фоне пляски рабов.

Горского можно было упрекнуть не столько в натурализме, сколько в иллюстративности. Масса вела себя по законам не балетного, а драматического действия. Неорганично сочетались танцы и бытовые мизансцены. Уязвимее всего были эпизоды, где хореограф прибегал к условной пантомиме. «Всякое движение в балете, в этом искусстве непосредственного действия, должно быть фактом, а не рассказом о факте,— писал Пьени.— Поэтому никак нельзя согласиться с теми сценами, где Саламбо рассказывает о заслугах отца или где Спендий уговаривает Мато овладеть Карфагеном».[3] Примеры можно было умножить. Не удавалось донести до зрителя, что Саламбо просит жреца Шахабарима показать ей покрывало Танит. Не удавалось сделать понятной сцену, где Шахабарим советовал Саламбо отправиться в лагерь Мато,

---

[1] Ник В а[шк е]в и ч. «Саламбо». «Рампа и жизнь», 1910, № 3, 17 января, стр. 43

[2] Балетоман. По поводу постановки «Саламбо». «Раннее утро», 1910, № 9, 13 января, стр 5.

[3] Александр Пьени. Балет «Саламбо» на сцене Большого театра. «Кривое зеркало», 1910, № 4, 24 января, стр. 3.

чтобы возвратить покрывало, и т. п. Буквальная верность литературному источнику, попытка сохранить множественность его сюжетных линий дробили художественную цельность балетного спектакля.

Бесспорно интересны были массовый воинственный пляс, танец рабыни с шарфом в исполнении Куршинской, танцы Танит — Каралли. И, как всегда, Горский достигал вершины в творческом контакте с Софьей Федоровой, которая появлялась жрицей в храме Молоха, исполняя ритуальный танец со змеями. Ее темные волосы спадали на сдвинутые прямые брови, подчеркивали смуглую бледность лица. Гибкое тело, ноги были запеленуты в кусок шелковой ткани. Свободны были только руки, то мягко извивающиеся, то напряженные, то экспрессивно заломленные, когда танцовщица опускалась на колени с откинутым назад корпусом, головой касаясь пола.

Премьера «Саламбо» состоялась 10 января 1910 года в бенефис кордебалета. Спектакль ожидался как значительное художественное событие. «Открытая генеральная репетиция «Саламбо» собрала в Большой театр массу публики,— сообщали в день премьеры «Новости сезона».— Налицо оперная труппа Большого театра с Л. В. Собиновым во главе, много артистов Малого, Художественного и других театров». Иначе выглядел зал на премьере: «Фраки, изящные туалеты дам и... лысины завсегдатаев балета».[1] Разногласия, которые непременно должны были возникнуть между посетителями репетиции и премьеры, отразились в прессе: «Правоверные балетоманы с негодованием пожимали плечами. Вместо беленьких и розовеньких пачек — темные длинные туники, вместо танцев с разными фуэте и стальным носком — сплошная мимическая драма с нарастанием драматизма, с интересными коллизиями, с народными сценами».[2]

Впрочем, и сторонники спектакля не признали его до конца, сетуя на растянутость и эклектику, на непонятность отдельных сцен. Но они были правы, поддерживая новаторский почин Горского, говоря о серьезности содержания, о сложности характеров, о необычности задач, поставленных перед балетными актерами.

Режиссер драмы Н. В. Петров вспоминал, что сцену смерти Мато «приходили смотреть актеры драматических театров, ее изучал Шаляпин».[3] Ту самую пластику, которую Горский искал в современной живописи, драме, опере, он возвращал новому театру

---

[1] «Лилипутик», 1910, № 1, 12—13 января, стр. 6.

[2] Сен-Бри. «Саламбо». «Новости сезона», 1910, № 1899, 12 января, стр. 6.

[3] Николай Петров. 50 и 500. М., ВТО, 1960, стр. 38.

через игру Мордкина, Федоровой. Без этих актеров образы не были бы так выразительны: новые пластические задачи требовали от исполнителей импровизаторских способностей. Но и без Горского актеры не имели бы того пластического материала, который позволял им открывать качественно новые возможности исполнительского творчества.

Особый интерес представляет свидетельство К. Я. Голейзовского. В бытность танцовщиком Большого театра он исполнял партию Камона — одного из богов в храме Танит. «Горский, зная, что я увлекаюсь живописью и скульптурой, заставил меня вылепить статуэтку Камона, как я его себе представлял»,— рассказывал Голейзовский.[1] Талантливый советский хореограф утверждал, что не создал бы своих постановок, если бы не прошел школы Горского.

Балет «Саламбо» — важнейший этап творческого пути Горского. Но и этому балету не повезло. Репертуарный спектакль, любимый актерами и зрителями, жил на сцене всего четыре сезона. 2 мая 1914 года сгорела одна из пристроек Малого театра, где хранились декорации ряда балетов и опер. «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Корсар», «Дон Кихот» были восстановлены. «Саламбо» из-за дороговизны декораций, костюмов, аксессуаров не попала в список возобновлений: сказались трудности военного времени. Хореография Горского утеряна навсегда. В 1932 году балетмейстер И. А. Моисеев вновь поставил на сцене Большого театра «Саламбо», дополнив музыку Арендса номерами А. К. Глазунова, В. В. Небольсина и А. Н. Цфасмана. Декорации писал П. И. Соколов. Этот спектакль имел мало общего с прежним.

«Саламбо»— рубеж, за которым в творчестве Горского наступил перелом. Больше Горский уже не ставил многоактных мимодрам, по-видимому ориентированный (и ориентируясь сам) на успех миниатюр Фокина. Это было сопряжено с отказом от дорогих Горскому художественных установок, от взгляда на балетный спектакль как на хореографическую драму крупных масштабов, с противостоящими планами, с развернутыми народными сценами, с развивающимися характерами. К многоактному балету он обращался и далее, но уже иначе.

Неизменным оставался принцип живописно-«исторической» стилизации. Изобразительная основа балетного Египта, балетной Индии, балетного Карфагена, ценимая Горским, сохранялась во многих позднейших спектаклях. Эта изобразительность причудливо заявила о себе в сюите на сходные темы, которую Горский,

---

[1] Из беседы с К. Я. Голейзовским 13 октября 1961 г.

словно итожа пройденное, показал летом 1911 года в Лондоне. Эта единственная его зарубежная работа парадоксально предваряла отдельные американские опусы Фокина 1920-х годов, но самому Горскому не принесла творческой радости.

В Лондоне

Летом 1909 года русский балет завоевал Париж, а с ним мировую славу. Русские танцовщики и раньше, еще со времен Тимофея Бубликова, гастролировали за рубежом в одиночку, парами, небольшими группами. Теперь Запад наперебой приглашал их. В лондонском театре Импайр с осени 1908 года работала Лидия Кякшт, в июне 1909 года выступала в театре Колизеум Карсавина, в октябре на сцене Ипподрома — Шоллар и Георгий Кякшт. Летом 1910 года прошел первый лондонский сезон Павловой и Мордкина в театре Палас, в то время как Карсавина танцевала в Колизеуме второй акт «Жизели», а Преображенская в Ипподроме — «Лебединое озеро». В 1911 году «Лебединое озеро» на сцене Ковент-Гардена исполнила с Нижинским и Кшесинская, и т. д., и т. д.

Лето 1911 года было хлопотливым для лондонских импресарио. «Во время коронации Георга V в 1911 году руководители лондонских театров соревновались в эксплуатации недавно открытого русского балета»,— пишет Айвор Гест. По его словам, Альфред Муль, импресарио лондонского театра Альгамбра, пробовал заключить контракт с труппой петербургских танцовщиков, возглавленных Фокиным. Но Фокин запросил баснословную сумму за труппу из тридцати трех человек, с Верой Фокиной в качестве балерины. «В конце концов Томас Бичем ангажировал балет Дягилева для театра Ковент-Гарден,— пишет Гест,— и Альгамбре пришлось довольствоваться 'московской труппой».[1] Эта «труппа» стоила много дешевле, потому что в нее входило всего шесть гастролеров: премьеры — Гельцер и Тихомиров, солистки — Адамович и Андерсон, солисты — Жуков и Новиков. Прочие солисты и кордебалет принадлежали театру Альгамбра. Балетмейстером был Горский.

Дягилевская труппа привезла готовый репертуар, отрепетированный Фокиным в Петербурге. Труппа москвичей ставила и репетировала на месте гастролей. Горский значился на афише единственным автором балета «A Dance Dream» («Танцевальные грезы»), но его соавтором-заказчиком несомненно был Альфред Муль. «Я искренне обрадовался, услышав, что г. Альфред Муль, импресарио, являющийся вдобавок музыкантом и художником,

---

[1] Ivor Guest The Alhambra Ballet. "Dance Perspectives", 1959, Nr. 4, p. 51—52.

решил отметить коронационный сезон постановкой роскошного балета»,— писал после премьеры анонимный критик модного журнала.[1] Муль был музыкантом и художником настолько, насколько того требовали вкусы зрителя Альгамбры, привыкшего к обозрениям-феериям. «A Dance Dream» (премьера — 29 мая 1911 года) был балетом-феерией в шести картинах с сюжетом, открывающим простор самым различным сценам и танцам, но на редкость бессмысленным.

Афиша гласила: «Танцевальные грезы, балет, сочиненный и поставленный Александром А. Горским. Музыка сборная из Брамса, Глазунова, Луиджини, Рубинштейна, Чайковского и др., с добавочными номерами Джорджа Бинга».

Первая картина изображала храм, где индийский воин Тамарагва (Тихомиров) курил опиум и видел во сне красавицу (Гельцер), покорившую его сердце. Влюбленная в Тамарагву колдунья баядерка (Марджери Скелли) тщетно пыталась привлечь его своими танцами. Он снова курил опиум и погружался в сон. Музыка вступления и восточный танец принадлежали Бингу.

Вторая картина изображала Гималаи, окутанные облаками. Облака превращались в танцовщиц, среди них воин видел свою красавицу. Здесь шли общий вальс Бинга, адажио Дриго в исполнении Гельцер и Тихомирова; одну вариацию Минкуса исполняла Адамович, вторую — Тихомиров, третью (музыка Корещенко) — Гельцер. Сцену заключал галоп Дриго. Композиция, вплоть до финального галопа призраков, повторяла ансамбль «Среди теней» из «Баядерки».

В третьей картине воин мысленно переносился в Индию и видел себя могущественным раджей. Баядерка, окруженная прекрасными женщинами, вновь напрасно обольщала его. Он мечтал о своем идеале. В этой картине танцовщицы Альгамбры исполняли pas de trois на музыку Бинга, а Андерсон, Новиков и английские танцовщики — малайский танец на музыку Минкуса.

В четвертой картине воин неожиданно попадал в Скифию бронзового века, где его Идеал, появляясь среди скифов, «развлекал его дикими танцами». Адамович и кордебалет исполняли танец с цимбалами на музыку Блейхмана, а Гельцер, Жуков и Новиков — воинственный танец на музыку Глазунова.

Пятая сцена изображала долину Венгрии; воин становился одним из цыган, раскинувших там табор. Он и прекрасная цыганка (его Идеал) «гуляли среди цветов». Кордебалет исполнял вальс Брамса, Гельцер — венгерскую вариацию Брамса, четыре англий-

---

[1] "A Dance Dream". "Modern Society", 1911, 10 June

ские танцовщицы — танцы девушек с цветами на музыку Луиджини, все русские участники и кордебалет — чардаш Дриго.

В шестой картине воин попадал в «старую Россию». На весеннем празднике девушки и юноши плясали в хороводе. Среди них была и его возлюбленная, «по-прежнему недостижимая, потому что она всего лишь греза». Танцы исполнялись на музыку Чайковского.[1]

Горскому приходилось считаться и с требованиями импресарио, и с ограниченными профессиональными возможностями труппы. В 1908 году лондонский корреспондент московского журнала «Рампа» привел любопытный отзыв Лидии Кякшт о балете театра Импайр — старинного конкурента Альгамбры: «Г-жа Кякшт находит, что между русским и английским балетом лежит целая пропасть... Здесь все внимание сосредоточивается на внешней стороне — роскоши декораций, замысловатости сценических фокусов и пышности характерных костюмов. В последнем отношении англичане превосходят нас, а также в дисциплинированности и вымуштрованности кордебалета. На это убивается много времени, и в результате армия танцовщиц и танцовщиков проделывает безошибочно труднейшие и сложнейшие «коллективные фигуры, pas и диспозиции», но техника единоличных исполнителей страшно страдает, или даже ее почти нет».[2] Сравнительно с театром Импайр, где многие годы была своя ведущая балерина Аделина Женэ и где ставились настоящие балеты, техника танцовщиков театра Альгамбра, с его репертуаром обозрений типа варьете, стояла на еще более низком уровне.

Совокупность всех условий определила уровень постановки. Он был ниже спектаклей дягилевской труппы (правда, в смешанном коронационном спектакле Ковент-Гардена была показана лишь картина «оживленного гобелена» из «Павильона Армиды»). Он был ниже гастролей труппы Павловой в театре Палас: Павлова выступала в мюзик-холльной программе, но ее собственные номера представляли высокую художественную ценность. Постановку Горского можно было расценивать только с позиций Муля и его обычного зрителя.

«В Альгамбре русский балет имеет решительный успех, и «Танцевальные грезы» каждый вечер собирают полный зал»,— сообщал лондонский корреспондент парижского театрального журнала.[3] «Постановка — одна из самых больших художественных

---

[1] Копия сентябрьской программы 1911 г. Любезно сообщил Айвор Гест.
[2] Б. Л. Письма из Лондона. «Рампа», 1908, № 18, 25 декабря, стр. 289.
[3] "Comœdia", 1911, 11 Juin.

удач этого театра»,— находила лондонская пресса.[1] Газета «Weekly Times» предсказывала «полное преуспеяние» коронационному балету, манчестерская «Sunday Chronicle» отмечала, что «Альгамбра ежевечерне переполнена до отказа». Многие другие газеты и журналы писали о роскоши постановки, восхищались искусством русского балетмейстера и танцовщиков.

Дж. И. Крауфорд Флитч в книге «Современный танец и танцовщики» отметил спектакль «Танцевальные грезы»: «Хотя сюжет был безвкусным, [балет] вознаграждал широтой и простотой воплощения. В нем было ощущение простора; беспорядочность действия уравновешивалась спокойными пассажами; красоты было больше, чем в любом из английских балетов последнего времени».[2]

Возможности Горского-хореографа ценил и Дягилев. Еще в 1910 году, охладев к Фокину, он собирался поручить Горскому постановку «Весны священной». 12 июля 1910 года Стравинский не без тревоги писал Рериху, сценаристу балета и его будущему художнику, что если мир с Фокиным не восстановится, Дягилев «будет работать с Горским, о котором я впервые услышал. Быть может, Горский гений, но не думаю, что Дягилеву было безразлично потерять Фокина».[3] Постановку «Весны священной» отложили ради «Петрушки», и осуществил ее в 1913 году Нижинский, имя которого прежде и не называлось. А в 1912 году Дягилев несомненно смотрел «Танцевальные грезы»,— через месяц после премьеры его труппа приехала в Ковент-Гарден. В октябре 1912 года он заключил с Горским контракт на постановку балета Черепнина «Красная маска» по новелле Эдгара По.[4] Тем временем Фокин готовил «Дафниса и Хлою», негодуя на то, что Дягилев доверил Нижинскому «Послеполуденный отдых фавна». Контракт с Горским, по словам Григорьева, выказал предусмотрительность Дягилева: тот уже не рассчитывал на Фокина и вместе с тем начал убеждаться, что Нижинский не может дать больше одного балета в год. Постановка «Красной маски» также не состоялась, на сей раз по причинам, не зависевшим ни от Горского, ни от Дягилева. Как вспоминал Григорьев, «Черепнин не закончил партитуры «Красной маски», балета, который должен был ставить А. Горский в качестве «гостя»-хореографа».[5]

---

[1] "Lady's Pictorial", 1911, 1 June.

[2] J. E. Crawford Flitch. Modern Dancing and Dancers. London, 1912, p. 176. Цит. по книге: Ivor Guest. The Alhambra Ballet, p. 53.

[3] Письма И. Стравинского Н. Рериху Публикация И. Вершининой. «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 59.

[4] См. ГЦТМ, ед. хр. 180918.

[5] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 90, 104.

Горскому не везло. Он не был приспособлен для борьбы с обстоятельствами, да и не всегда отчетливо представлял себе суть собственных творческих принципов. Вместо защиты этих принципов он от многих из них скрепя сердце отказывался.

Снова поток переделок

Еще 30 января 1911 года, до лондонской поездки, Горский выпустил «Аленький цветочек» на музыку Гартмана. В Петербурге этот балет, поставленный Легатом, шел с 9 декабря 1907 года. Горский обязан был следовать сценарию петербургского танцовщика Маржецкого, превратившего русского купца из сказки Аксакова в жителя Венеции,— обязан был потому уже, что этому сценарию подчинился композитор, подогнавший музыку, по словам Энгеля, «к известным танцевальным стереотипам».[1] Подчинился сценарию и Коровин; он изобразил на сцене Венецию «неизвестной в ее истории эпохи»[2] и смешал разнохарактерные костюмы с трафаретными балетными тюниками. Поэтому напрасно было упрекать Горского за «хаос стилей, в каждом акте все разных, а иногда даже в одном и том же акте».[3] Он и не мог поступить иначе. Но к 1911—1912 годам, после самоутверждения в «Саламбо», в пору наибольшего согласия с противниками из лагеря академистов, относятся и активные переделки внутри балетов классического наследия.

Возобновленный «Корсар» в декорациях Коровина, с машинерией Вальца, был показан 15 января 1912 года. Горский сохранил сценарий, далекий от поэмы Байрона. Многоактное действие сводилось к злоключениям, мешавшим соединиться влюбленной паре — корсару Конраду и гречанке Медоре. В финале герои счастливо преодолевали последний удар судьбы: «Происходит на сцене гибель корабля, которую г. Вальц предполагает устроить по новому способу, для чего им придуманы особые технические приспособления»,— сообщал хроникер.[4] Реклама обманывала. «Приспособления» были те же, что и в петербургской постановке 1858 года. «Для волн с Хитровки приводили по сто оборванцев, у них был предводитель, он их на улице держал, раньше времени в театр не пускал, а потом запихивал под брезент и показывал, что надо делать»,— этот рассказ старого капельдинера Большого

---

[1] Ю. Э[нгель]. «Аленький цветочек». «Русские ведомости», 1911, № 28, 5 февраля, стр. 4.

[2] В. Светлов. Бенефис кордебалета. «Аленький цветочек». «Биржевые ведомости», 1907, № 10257, 17 декабря, стр. 3.

[3] Ник.В[ашкев]ич. «Аленький цветочек». «Рампа и жизнь», 1911, № 6, 6 февраля, стр. 9.

[4] «Рампа и жизнь», 1911, № 42, 16 октября, стр. 6.

театра записал в 1935 году А. Н. Афиногенов.[1] Другое дело, что Коровин одел спектакль в декорации, изображавшие то площадь восточного порта, то пышный интерьер гарема, то мрачную пещеру — убежище корсаров. Живописны были костюмы; например, героиня сменяла греческую тунику на восточные шальвары.

Главные новшества содержались в хореографии. Она выразила идеалы такого балетного спектакля, каким он виделся теперь не одному Горскому, но и Гельцер. Через несколько месяцев после премьеры «Корсара» балерина обрисовала этот идеал интервьюеру как «пластическую драму», выраженную средствами «осмысленного» классического танца. По ее словам, именно к таким результатам стремился русский балет «в своих новых постановках».[2] «Корсар» продолжал линию возобновленных ранее «Жизели», «Раймонды», «Баядерки». Как и там, хореография дунканистского толка эклектично вторгалась в стиль большого спектакля XIX века.

Материал «Корсара» поддавался свободнее. Еще Петипа кардинально пересмотрел стилевую концепцию Перро. Из произведения балетного романтизма «Корсар» превратился в один из образцов балетного академизма. Горский не вернулся к жанру и стилю спектакля Перро. Он сохранил даже «отвлеченные», как ему должно было казаться, танцевальные ансамбли Петипа («Оживленный сад»), впрочем, переделав их на свой лад. Спектакль Петипа был разрушен, о Перро не было и помину, сам же Горский качественно новой цельности — ни стилевого, ни жанрового порядка — не достиг.

Поставленные им куски, как обычно, вторгались в старый материал. Казалось бы, кто, как не Шопен, явился высшим олицетворением романтизма! Однако дуэт Медоры и Конрада на музыку Шопена возникал инородным телом в контексте действия — как раз после сцены «Оживленного сада» на музыку Делиба. Горский сочинил на вальс Делиба номер «Восточные грезы»: Гюльнара и танцовщицы изображали «райских птиц». Коровин одел участниц в сверкавшие красками восточные наряды. Когда кончался вальс, опускался тюлевый занавес. На его фоне появлялись Медора и Конрад, в то время как музыканты разворачивали в оркестре ноты шопеновского Ноктюрна (ор. 27). «Восточные грезы» вообще (под Делиба!) сменялись персонифицированными грезами Конрада и Медоры.

---

[1] А. Афиногенов. Дневники и записные книжки. М., «Советский писатель», 1960, стр. 215.

[2] П. С. Наши беседы. У Е. В. Гельцер. «Театр», 1912, № 1111, 2—3 сентября, стр. 5.

Вторые грезы были подвластны прямому смыслу ситуации. По словам Плещеева, постановщик придал им «драматический характер».[1] Пластика любовного адажио являла собой гибрид техники танца на пальцах и свободных движений корпуса и рук. Страстные объятия, поцелуи, поддержки, изображавшие томление и порыв, очерчивали ситуацию буквально. Линия сюжета снова выдвигалась вперед.

«Вот после первого поцелуя влюбленные стоят, отвернувшись друг от друга, как бы стыдясь своего поступка,— описывает дуэт О. М. Мартынова.— Затем, отдаваясь охватившему ее чувству, Медора порывисто закидывала руки за голову, и весь изгиб ее фигуры в объятиях Конрада передавал порыв страстной любви... Медора обнимает руками его шею, ее лицо спрятано на груди любимого».[2] Конкретные сценические поступки влекли за собой однозначность выразительных средств. «В адажио исполнители не пользовались ни техническими трюками, ни эффектными движениями»,— поясняет Мартынова. Однако следовавшая сразу за тем вариация Медоры возвращала балет в русло условного танца Петипа.

В «Корсаре» было много вставок. Например, Медора исполняла танец с рабом под музыку «Мелодии» Рубинштейна. Габович вспоминал, что в «Корсаре» Горский «взял у Петипа каркас и не оставил камня на камне», говорил о музыкальных вставках «примерно из десяти композиторов».[3] Смесь получалась пестрая. Рядом с воинственной пляской молодого корсара на музыку Дворжака шел номер Петипа «Маленький корсар» на музыку Пуни: балерина-травести танцевала в духе полек-фолишон 1860-х годов.

Горшкова, хваля «стремительные и яркие» пляски кордебалета, отмечала, что все-таки балет «был скорей триумфом художников (то есть Коровина и Вальца.— *В. К.*), чем А. А. Горского». Примерно такое же впечатление составил Теляковский. 5 февраля 1912 года он отметил в дневнике: «Коровин себя превзошел. Что же касается Горского, то не могу сказать, чтобы вся постановка мне понравилась. Вставные №№ Шопена и Грига очень не идут к музыке «Корсара»... Вообще Горский подвел «Корсар» к своим новым постановкам — их уже очень много, и они однообразны».

Публику, в большинстве, интересовали прежде всего машины Вальца, «изображающие бурю». Критика отдала предпочтение Коровину. Характерна одна из рецензий: «С начала и до конца

---

[1] А. Плещеев. Гельцер в «Корсаре». «Время», 1917, № 1072, 23 октября, стр. 3.

[2] О. Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 53.

[3] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

представления чувствуется, что призван, наконец, на сцену художник и ему дана власть привести в гармонию все, начиная с декорации и кончая группировкою кордебалета и костюмом каждого статиста, дана возможность создать на сцене не только красивое пятно в кулисе, но и целый калейдоскоп переливающихся красок в самом передвижении танцующих групп».[1] Таков был удел балетов, подчинивших танец изобразительному искусству. Танец там ценился по игре красок и радужным их переливам. Здесь практика Горского смыкалась с практикой Фокина. При всей эклектичности «Корсара» Горского и при всей цельности «Шехеразады» Фокина, оба балета принадлежали не столько этим хореографам, сколько художникам — Коровину, Баксту. Исторически обусловленные, они в то же время подводили к пределу направление, столь интенсивно полонившее балетную сцену. Закономерным «противоядием» от красочного дурмана подобных спектаклей явился десятилетием позже отказ от всякой изобразительности: танец утверждался в его музыкальных формах, отвергая примат живописи, зрелищности вообще.

В своей области, в области живописной балетной драмы «Корсар» был одной из вершин. Успех московского спектакля побудил Теляковского вызвать Горского в Петербург, на выручку столичной труппы. Бездействие Легата, который поставил свой последний спектакль на Мариинской сцене («Синяя Борода») в 1910 году и больше ничего серьезного как балетмейстер там не сделал, и частые отлучки Фокина вызвали острую нужду в деятельном, оперативном хореографе,— а Горский был мастером плодовитейшим. В короткий срок он поставил в Мариинском театре новую версию «Конька-горбунка». Премьера состоялась 19 декабря 1912 года в бенефис кордебалета.

За время, минувшее со дня петербургской премьеры «Дон Кихота», переменилось многое. Тогда новаторство Горского поразило и увлекло труппу, воспитанную на практике Петипа и Иванова. Теперь оно показалось весьма ограниченным. «У Горского, когда он ставил, все плыло. Насколько Фокин был точен, настолько Горский был расплывчат. Он импровизировал и дилетантски соединял классический танец с дунканизмом»,— рассказывает Шавров о репетициях «Конька-горбунка».[2] Балет этот издавна славился эклектичной пестротой. Горский эклектику не преодолевал, а усиливал, ставя танцы на все вкусы.

---

[1] Сергей Глаголь [С. С Голоушев]. «Корсар» на сцене Большого театра «Театр», 1912, № 1001, 17 января, стр 4—5

[2] Из беседы с Б В. Шавровым, 8 июня 1963 г.

Академистов не устраивали такие добавки к классическому танцу, какими украсил Горский pas de deux Жемчужины и Гения вод. Танцовщица в начальном ходе вариации на пальцах по диагонали опускала на голову руку, согнутую в локте и кисти. В адажио с партнером она, закончив туры, останавливалась на пальцах одной ноги, подняв другую, согнутую в колене, и опустив на это колено скрещенные руки. Подобные «дунканистские» приемы московского балетмейстера вскоре сами собой выпали из партии.

Фокинцы, в свою очередь, иронически смотрели на произвольную стилизацию русского и восточного фольклора, а главное, на неразборчивое смешение нового с тем, что осталось от старой постановки: с классическими танцами, в числе которых сохранялись танец оживленных фресок и почти вся партия Царь-девицы; с академической характерностью таких номеров, как Вторая рапсодия Листа, поставленная Львом Ивановым. Не были для них приемлемы и те музыкальные вставки, которыми сдобрил Горский и без того разношерстную партитуру «Конька-горбунка».

В то же время многих участников премьеры устраивало обилие танцевальных партий и умение московского хореографа учитывать данные исполнителей. Достаточно упомянуть характерную русскую пляску в первой картине, где блистали Е. В. Лопухова и А. А. Орлов, или русскую пляску на музыку Чайковского в последнем акте, поставленную для Царь-девицы — Кшесинской. «У него Царь-девица затанцевала «русскую» в сарафане почти длинном — ниже икр, а не в коротко надетом тюнике,— вспоминала Ваганова.— Хотя «русская» по-прежнему танцуется на пальцах, но так удачно поставлена, что это не кажется фальшью по отношению к народному танцу».[1] Ваганова была довольна и тем, что Горский сохранил для нее самой вариацию Царицы вод — одну из лучших в репертуаре виртуозной танцовщицы.

Критика восприняла «Конька-горбунка» по-разному.

Задолго до возобновления Светлов объявлял этот балет «смесью французского с нижегородским», называл его «безвкусной подделкой» и спрашивал: «Стоит ли тратиться на новую обстановку, когда в нашем хореографическом активе есть такая действительно русская вещь, как «Жар-птица»?»[2]

Кудрин уподобил перекроенный спектакль «одежде с заплатами». Многочисленные музыкальные вставки привели к тому, что «Конек-горбунок», как выразился критик, «потолстел». Но

---

[1] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. Л.— М., «Искусство», 1958, стр. 54.

[2] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1911, № 30, 31 января, стр. 4.

Кудрин признавал «большой шаг вперед» в «феерической части».[1] Словом, если Светлов критиковал Горского как сторонник фокинских стилизаций, то Кудрин стоял на типично потребительской точке зрения завсегдатая-балетомана.

Волынский, пылкий поборник классического танца, не ждал от Горского ничего хорошего. Еще за месяц до премьеры он предупреждал, что «дело балета, его реформа, попало в ненадежные руки».[2] Правда, посмотрев «Конька-горбунка», он противопоставил Горского Фокину: «Много интересного, много красок от непосредственного чувства. Несомненно Горский человек талантливый, ищущий, с налетом московской шири. На новых путях балетного искусства, еще только пробивающихся наружу, деятельность его имеет известное значение».[3] Но уже через две недели, рецензируя очередное представление, Волынский писал: «Массовые танцы начинают терять тот колорит, который они имели». Горский, заявлял он, как и Фокин, уничтожает сущность классического танцевального ансамбля, придавая ему «характер пестрой мозаики. Точно их инсценировал не балетмейстер, а патетический ученик К. С. Станиславского, смешавший идеи различных миров, задачи различных порядков».[4] В ряде последующих статей Волынский громил Горского с позиций апологета классического танца.

14 декабря 1914 года Горский возобновил «Конька-горбунка» в Большом театре. К числу номеров прибавилась цыганская пляска в дивертисменте последнего акта. Ее исполняла Софья Федорова, игравшая, кроме того, как и в первой постановке Горского, роль любимой жены хана. Взамен pas de deux Жемчужины и Гения вод Горский сочинил pas de trois Океана и двух Жемчужин (исполнители — Новиков, Каралли и Балашова). Этот номер демонстрировал несовместимость «раскованного» классического танца Горского со стилем балетного спектакля середины XIX века, цельным в самой своей эклектике. Наряду с регламентированной выворотностью ряда движений, балетмейстер вводил невыворотные положения ног в прыжках с подбрасываемыми вперед коленями; вдобавок вместо тюников танцовщицы носили хитоны. Подтянутая выправка исполнителя сменялась контрастной игрой корпуса,

---

[1] К[уд]рин. Бенефис кордебалета. «Петербургский листок», 1912, № 374, 17 декабря, стр. 4

[2] А. Волынский. К бенефису кордебалета. «Биржевые ведомости», 1912, № 13261, 22 ноября, стр. 5.

[3] А. Волынский. Царь-девица. Новая постановка «Конька-горбунка». «Биржевые ведомости», 1912, № 13305, 18 декабря, стр. 5—6.

[4] А. Волынский. Танцы кордебалета и смешение стилей. «Биржевые ведомости», 1912, № 13323, 31 декабря, стр. 5—6

сламывающей, дробящей те воображаемые горизонтальные и вертикальные линии, что всегда присутствуют в классическом танце. Нарушались и классические позиции рук, «раскрепощенные» на манер свободного танца Дункан.

В pas de trois Океана и Жемчужин было много находок. Капризная нежность пляски Жемчужин оттеняла экспрессию Океана. Танцовщик взмывал в резком прыжке sissonne с устремленным вперед согнутым коленом; прыжок сменялся затихающим всплеском cabriole; и снова танцовщик поднимался в воздух на гребне волнисто набегающего движения. В репризе трехчастной вариации Океана cabriole с поворотом тела в воздухе становился сильной частью музыкально-танцевальной фразы, а на спаде ее исполнитель опускался на колено, собирая тело в пружинистый комок.[1]

Pas de trois раздвигало выразительные возможности классического танца. Взятое само по себе, оно было бесспорно интересно. Но более традиционное pas de deux 1901 года, сохранившееся в петербургской постановке «Конька-горбунка», вписывалось в спектакль органичнее.

Переделки старых репертуарных спектаклей становились повседневной практикой Горского. Московский балетмейстер и в дальнейшем появлялся в Мариинском театре, например, ставил там испанский танец в «Лебедином озере» (1913). Но тем бо́льшую неудовлетворенность испытывал Горский от того, что его оригинальные опыты мимодрамы после «Саламбо» не выливались в формы цельного многоактного зрелища, а ограничивались рамками коротких балетов. Подготовительные материалы к его последующим работам выдают скрытую горечь художника.

«Большое стало малым...»

8 декабря 1913 года в Большом театре состоялась премьера трех новых балетов Горского в декорациях Коровина: «Шубертиана», «Любовь быстра!» и «Карнавал». Размышляя над спектаклем, Горский предпослал сценарию балета «Любовь быстра!» стихотворение Ибсена «Планы»; его Горский, очевидно, относил и к собственной неустроенной жизни, связывал с судьбой своих художественных поисков:

Как живо вспоминаю я тот счастливый час,
Когда в печати стих свой увидел в первый раз.

Усевшись у камина, я трубку закурил;
Пуская кольца дыма, мечтами воспарил:

---

[1] Хореография pas de trois дается со слов М. М. Габовича.

«Воздвигну чудо-замок я, солнечный дворец;
Весь Север он осветит,— в нем будет жить певец.

К дворцу ж потом пристрою уютный теремок;
Войдет в него хозяйкой мой маленький дружок».

И план замысловатый, пока он был вчерне,
Казался гармоничным, разумным мне вполне.

Когда ж дошло до дела, то кончилось вот чем:
Большое стало малым, а малое — ничем.[1]

Сценарий «Любовь быстра!» тоже написан в стихах, несовершенных, как все стихотворные опусы Горского, и первоначально назывался «Дочь моря». На обороте одного из листов сценария Горский набросал варианты названия: «Любовь юности», «После бури», «Танцы юной любви», «Юная любовь», «Любовь в простоте», «Любовь в Норвегии». Каждое из них отражало разные стороны замысла: желание уйти от творческих бурь в область жанрово-лирических медитаций, отказ от сильного и сложного драматического действия.

Не удачнее оказался окончательный вариант. «Название совсем синематографическое!» — восклицал один из критиков премьеры.[2] «Название «Любовь быстра!» отдавало «сенсационной» драмой захолустного «иллюзиона»,— писал другой критик, но тотчас признавался, что существо балета «приятно разочаровало» зрителей.[3]

Балет был поставлен на музыку «Симфонических танцев» Грига. В первой части на берег фиорда спускались девушки-крестьянки и находили выброшенного ночной бурей рыбака. Девушки разбегались при виде спящего юноши, но одна оставалась с ним. Постепенно возвращались и ее подруги. Шел общий танец. Выведав все о рыбаке, девушки убегали в село — рассказать о нем и о том, что дочка старого Иорна успела в него влюбиться. На музыку второй части шел любовный дуэт девушки и рыбака. На музыку третьей части с гор спускались крестьяне, и во время танца рыбак сватался и получал согласие отца возлюбленной.

Русский балет не впервые обращался к скандинавской тематике. Например, в 1879 году Петипа поставил в Мариинском театре «Дочь снегов» на музыку Минкуса. Но та музыка имела ма-

---

[1] Перевод А. В. и П. Г. Ганзен. ГЦТМ, ед. хр. 137535, л. 1.

[2] Х. Большой театр. «Маски», 1913—1914, № 3, стр. 100.

[3] М. Ликиардопуло. Бенефис кордебалета («Шубертиана».— «Любовь быстра!» — «Карнавал»). «Столичная молва», 1913, № 341, 9 декабря, стр. 5.

лое касательство к народным источникам, и спектакль представлял собой достаточно вольную стилизацию.

Теперь у Коровина на песчаном берегу лиловато-синего фиорда расцветали подлинные, живописные в своей тяжеловатой пестроте костюмы норвежских крестьян. У Горского танцующие пары, притопывая, нарочито неуклюже подпрыгивая, то медленно, то быстро кружились в общем хороводе. «И в этой характерной рамке,— писал Вас. И. Немирович-Данченко,— настоящая, косолапая, пальцы врозь, выросшая в соленых брызгах северного моря, обвеянная его холодными ветрами, простая, чего проще нельзя, норвежская рыбачка».[1] Девушка-рыбачка — Гельцер и мускулистый, смуглый рыбак — Мордкин, объясняясь в любви, вызывали улыбку застенчивой, неуклюжей повадкой и в то же время сообщали образам черты лиризма. «Это был до того яркий этнографический неподчищенный рисунок, до того реально простой, что его надо назвать единственным в хореографической истории»,— восхищался некто Ник. Эстет.[2]

Норвежский сюжет, музыка Грига привлекли Горского не случайно. Тут по-своему отразился повышенный интерес Московского Художественного театра, Комиссаржевской, Орленева к скандинавской драматургии, прежде всего к пьесам Ибсена. Горский еще в 1901 году поставил «Танец Анитры», возвратился к нему в «Этюдах» (1908), а за год до премьеры григовского балета предложил новый вариант этого танца Алисе Коонен, исполнявшей роль Анитры в «Пер Гюнте» на сцене МХТ, в спектакле, насыщенном григовской музыкой. Горский рассчитывал и на дальнейшие встречи с музыкой Грига. Как сообщали 30 января 1915 года «Московские ведомости», в Большом театре предполагалась «постановка одноактного балета «Норвежская легенда», музыка которого составлена Н. Н. Куровым из произведений Грига». Постановка не была осуществлена, очевидно, по обстоятельствам военного времени.

Балет «Любовь быстра!» хотя и прожил на сцене дольше других, разделил участь остального оригинального творчества Горского: судить о нем позволяют лишь изобразительные материалы, рецензии, отрывочные свидетельства современников. Но очевидна заслуга Горского, который впервые создал цельный русский балет на музыку Грига и нашел в этой музыке, в эскизах Коровина поэтический материал для танца.

---

[1] Вас. Немирович-Данченко. В миражах. «Русское слово», 1914, № 26, 1 февраля, стр. 7.

[2] Ник. Эстет. «Шубертиана», «Любовь быстра!», «Карнавал». «Московская газета», 1913, № 287, 9 декабря, стр 7.

Трехактную «Шубертиану» Горский задумал в начале 1912 года. В мае художественная комиссия, куда входил Тихомиров, отклонила постановочный замысел. «Комиссии очень понравилась музыка «Шубертианы», но сюжет, составленный А. А. Горским, признан совершенно растянутым и, главное, совершенно неподходящим к содержанию музыки Шуберта»,— сообщал хроникер.[1] Возможно, Горский переработал сценарий. Возможно, Гельцер, согласившаяся исполнить центральную роль, поддержала отвергнутый замысел. Так или иначе, в конце 1913 года балет, оркестрованный Арендсом, был показан.

В основе сценария лежала сказка де Ламот-Фуке, переведенная в стихах Жуковским. Но Горский совсем не прямо повторял романтический сюжет. В поэме Жуковского рыцарь Гульбранд, встретив Ундину, брал ее в жены. Потом терял ее по своей вине и собирался жениться на смертной Бертальде. Призрак Ундины «уплакивал его до смерти». В балете прекрасная Клотильда обещала стать женой рыцаря Зонневальда, если он достанет со дна моря коралловое ожерелье. Рыцарь ехал через лес, где его пугали всевозможные чудища, до вампира включительно, и обольщали дочери лесного царя. Стойкий герой все-таки выезжал к морю и встречал на берегу Ундину. Полюбив рыцаря, Ундина доставала ему ожерелье. Вернувшись к Клотильде, Зонневальд узнавал, что невеста любит другого. Ундина появлялась на празднике в замке, выйдя из водоема. Она манила Зонневальда и увлекала его в свое царство.

Горский выворачивал сюжет наизнанку. Герой поэмы завладевал Ундиной — олицетворением мечты, а потом, наскучив ею, бросал ради смертной. Герой сценария отправлялся на подвиг, чтобы добиться любви земной красавицы, и только убедившись в тщете усилий (красавица предпочитала другого), уходил за полюбившей его Ундиной. На первый взгляд, переделки были продиктованы всего лишь нуждами балетной сцены. Но Горский изменял не просто сюжет, а самую концепцию литературного первоисточника. Романтический герой начала XIX века, полюбив мечту, растрачивал и губил ее, а с нею и себя, в погоне за радостями реальной жизни. Столетием позже тот же герой, сознавая обманчивую пустоту действительности, погружался в мир мечты и обретал в этом выход. Недаром в сценарии Водяной предупреждал: тот, кто получит ожерелье из рук Ундины, «не сможет позабыть ее и умрет, снедаемый тоской о прекрасном».[2] Тоска по пре-

---

[1] Балет. «Утро России», 1912, № 109, 13 мая, стр. 5.
[2] Музей ГАБТ. Архив А. А. Горского, II-8.

красному снедала Горского, окрашиваясь субъективными тонами. Но критика судила, главным образом, о чисто балетных возможностях сюжета.

Даже в благодушном отчете «Московских ведомостей», появившемся 11 декабря 1913 года, Горского журили за «не совсем удачно составленное либретто». С. С. Мамонтов заступился за Горского и его балет. «Если и можно первый из этих отрывков обвинить в отсутствии фабулы и нарастания действия,— писал он,— то во всяком случае недостаток этот искупается красотой гениальной музыки и художественностью постановки. Главное же, что дорого в «Шубертиане», это — ряд разнообразных хореографических номеров, выдержанных и в фантастическом, и в классическом стиле».[1] Но у Мамонтова оказалось мало единомышленников. Взгляды рецензентов резко разошлись. Например, Ник. Эстет поносил самую затею «склеить музыку песен Шуберта в какую-то «Шубертиану» и подогнать под песни Шуберта один сюжет» как «насилие над красотой классических форм». Ликиардопуло не принимал ни сценария, ни постановки Горского, ни декораций Коровина. «Эта трафаретнейшая из трафаретных площадей первого акта, с неизмененным водопадом, замком в глубине, помостом для «высоких» гостей направо, скамьей для «подруг» налево...— негодовал он.— А эти две «лесные» картины, с знакомыми вот уж десятки лет «ужасами», «оживающими пнями», с озером на заднем плане, освещенным «лунным» светом, и ярко солнечным «дневным» освещением на первом плане. И опять все те же «дамы» и «кавалеры», пажи в полосатом трико, одним словом, наш старинный добрый знакомый — немецкий рыцарский век». В последней картине «неистовый поток настоящей воды», низвергаясь на заднем плане сцены, заглушал музыку.

Режиссура «Шубертианы» соприкасалась с оперностью: например, в первой же сцене Ундины и Зонневальда герой — Мордкин появлялся верхом на статном коне. Белокурая Ундина — Гельцер повисала на стременах, обволакивая длинными волосами ноги отъезжающего всадника. Это делало ее похожей на полуобнаженных красавиц с распущенными по плечам кудрями, каких любили в то время рисовать иллюстраторы ходких еженедельных журналов. Так на деле претворялась в сценических образах тоска Горского по недостижимо прекрасному.

Тем и восхитила «Шубертиана» Василия Немировича-Данченко, популярного поставщика беллетристики для таких именно журналов: «Массы живут, чувствуют. Это великолепный оркестр в руках

---

[1] С. С. М[амонтов]. Балет. «Русское слово», 1914, № 16, 21 января, стр. 7.

смелого, вдохновенного дирижера, который в рамках общего дает простор и порыв каждому инструменту». Ни разу не назвав имени Горского в длинной статье, Немирович-Данченко упивался его эстетикой, какой она представала в наглядности спектакля.

Любила свою роль и сама Гельцер. Четверть века спустя она вспоминала: «Горскому очень удалось в этом балете адажио на музыку «Баллады» Шуберта. Были красивые группы, и все они были связаны с образом Ундины. Содержание было вложено в движение, и поэтому это небольшое произведение производило цельное художественное впечатление».[1]

Замысел «Шубертианы», как часто случалось у Горского, остался не развит и не разъяснен. Но то, что выглядело «насилием над красотой классических форм», на деле являлось типичным их переосмыслением в плане неоромантических стилизаций начала XX века. Каковы бы ни были недостатки «Шубертианы», она выразила свою эпоху, присущие эпохе творческие идеи. Образ Ундины — мечты, увлекшей разочарованного героя, в самом деле много значил для хореографа.

Третий балет, «Карнавал», представлял собой то, что в старину называли разнохарактерным дивертисментом. Общую сцепку бессюжетным номерам давала стилизация под венецианский карнавал: танцы проходили ночью на площади перед собором святого Марка. На музыку из сюиты Рубинштейна «Костюмированный бал» появлялись Арлекин, Коломбина, скарамуши, Пьеро, Пьеретта и другие маски итальянской народной комедии. «Танцевальные номера как бы вырывались на миг из общих танцев, чтобы затем снова слиться с ними,— пишет О. М. Мартынова.— Но они не были объединены ни общим сюжетом, ни стилевым единством».[2] К тому же не все они были поставлены Горским. Например, четвертым номером дивертисмента значился танец «Марс» на музыку Симона в постановке Тихомирова. Название, имя композитора и число участников (Марс — Тихомиров танцевал с четырьмя «спутниками») позволяют предполагать, что постановщик-исполнитель всего лишь переработал танец Марса из балета Хлюстина «Звезды». Мордкин поставил и исполнил цыганский танец (из оперы «Генрих VIII») Сен-Санса, ставший популярным на эстрадных подмостках. Успех имел и номер «Куколка в стиле Людовика XVI»; Горский сочинил его для Гельцер на музыку «Табакерки» Лядова. В финале участники встречались в общем танце на музыку из той же сюиты Рубинштейна.

---

[1] Е. В Гельцер. Искусство правды и красоты Из моего творческого опыта «Советское искусство», 1937, № 32, 11 июля, стр. 4.

[2] О Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 59.

Критик журнала «Маски» заявил, что «Карнавал» оскорбляет «шаблонной, а местами трактирной музыкой». Он утверждал: «Появление таких винегретов на сцене Большого театра может быть объяснено лишь дурным как хореографическим, так и музыкальным вкусом».[1] Но публике «Карнавал» нравился, ибо в нем выступали почти все ведущие силы труппы. И «Карнавал» долго держался в репертуаре.

Обращение к миниатюре обозначило перелом в деятельности Горского. «Большое становилось малым»,— и для Горского навсегда. Однако в «малом» Горский сохранял прежние взгляды на поэтику балетного образа. По форме его маленькие балеты уступали отточенным работам Фокина. Но в них была задушевная простота, редкая в искусстве предоктябрьской поры.

Сам Горский рассматривал отказ от крупной формы как сдачу позиций. Он обмолвился об этом в интервью, напечатанном к двадцатипятилетию его сценической деятельности. Рассказав о «толчке», который он получил в совместной работе с Коровиным и Головиным, о поисках новой музыки в содружестве с Арендсом, о творческой помощи со стороны Гельцер и о своей постоянной борьбе за молодежь, Горский отметил: «Большое влияние имел на нас и Художественный театр, его постановки, его направление». И как бы в грустном раздумье заключал: «Всякое искусство требует движения вперед. Балетное же искусство идет какими-то скачками — то вперед, то назад. Сейчас наблюдается остановка в движении вперед».[2] Вывод был верен не только в самокритической части: высший взлет дореволюционного русского балета уже оставался позади.

Двадцатипятилетие творчества Горского пришлось на июнь 1914 года. Чествование, однако, пришлось отсрочить. Сезон заканчивался, а 19 июля Германия объявила войну России.

Лишь в декабре московская балетная труппа скромно отметила юбилей своего руководителя. Настолько скромно, что Вл. Немирович-Данченко, приветствуя Горского от имени Художественного театра, вынужден был написать в телеграмме 15 декабря 1914 года: «Очень сожалею, что не был своевременно извещен о чествовании Вас. Позвольте присоединить наш привет и пожелание дальнейшего расцвета Вашего таланта и энергии».[3]

С началом первой мировой войны завершился основной этап творческой деятельности хореографа.

---

[1] Х. Большой театр. «Маски», 1913—1914, № 3, стр. 100.

[2] Де-Ней [И. И. Шнейдер]. У А. А. Горского. «Рампа и жизнь», 1914, № 22, 1 июня, стр. 6.

[3] ГЦТМ, ед. хр. 180906.

В годы войны

Свой первый военный сезон московский балет открыл 31 августа сборным спектаклем: шли шестая картина (танцы нереид) из «Конька-горбунка», балет «Любовь быстра!» и дивертисмент, составленный из танцев России и танцев ее союзников; заключал программу апофеоз «Россия», где участвовали крестьяне, крестьянки, казачки, дети.

«Ни картина из балета «Конек-горбунок», ни «Любовь быстра!» не представляли такого интереса, как дивертисмент, который вполне отвечал настроению момента, и исполнение танцев захватило переполненный зрительный зал»,— констатировали «Московские ведомости» 2 сентября. Несколько танцев принадлежали Мордкину: казачок Рубинштейна исполняли Жуков, Новиков и Свобода, мазурку Венявского постановщик танцевал с Федоровой и популярный матлот на музыку Золотаренко — с Балашовой.

Горский показал французский танец на музыку Рубинштейна, японский на музыку Конюса (Каралли) и сербско-черногорский на музыку Минкуса (Мосолова).

Наибольший успех имели два номера, исполненные Гельцер: ее популярная «русская» и танец, получивший потом название «Гений Бельгии». Поставленный Горским на музыку бельгийского военного марша, этот танец проходил с триумфом. «Когда на фоне залитой солнцем славянской деревушки, под звуки военного марша (симфоническому оркестру вторили два духовых оркестра за сценой.— *В. К.*), в легком плаще, соединяющем национальные цвета, в блестящем шлеме с развевающимися белыми перьями, с фанфарой в руках, олицетворяя маленькую героическую Бельгию, показалась Е. В. Гельцер, театр буквально содрогнулся от грома рукоплесканий, не прекращавшихся во время всего танца»,— рассказывал рецензент.[1]

Куда трезвее оценил это событие Теляковский. 2 ноября 1914 года он отметил в дневнике «модный дивертисмент», где «особенно много одобрений вызывает танец Гельцер — *Бельгия*». Теляковский признавался: «Я редко видел столь вульгарный танец, ничего общего не имеющий с Бельгиею, а более похожий на кривлянье на открытой сцене».

Но шовинистически настроенный зритель торжественного спектакля безотказно принимал танцовщицу, влетавшую, чтобы замереть с призывно вскинутой фанфарой. Воинственные прыжки, гарцующие пассажи на пальцах, вихревые пируэты заставляли фанфарно звучать и самый классический танец.

---

[1] И. Ш[нейдер]. Балет. «Рампа и жизнь», 1914, № 36, 7 сентября, стр. 9.

Многие, слишком многие в первые месяцы войны были охвачены ура-патриотическим угаром. Воинственные доспехи танцовщицы, цвета национального знамени и тому подобные атрибуты казенной героики сами по себе, безотносительно к хореографическим достоинствам номера, вызывали вполне определенные эмоции у зала. Не мудрено, что Горский, вообще ограниченный в своих политических воззрениях, целиком принимал официально-парадный взгляд на войну. Не мудрено, что и убежденные слуги престола, такие, как А. А. Суворин, сын и наследник известного черносотенца, срочно выписали Гельцер в столицу.

«Выступление артистки балета г-жи Гельцер в Петрограде в патриотическом концерте, устроенном А. А. Сувориным в Мариинском театре, прошло с выдающимся успехом,— сообщал хроникер.— Исполнение балериной военного марша «Гений Бельгии» сопровождалось многократным повторением».[1]

Хореограф растворился в успехе темпераментной танцовщицы. Концертный номер надолго задержался в ее репертуаре. Она исполняла его даже после октября 1917 года как «Марш свободы». «Балерине не пришлось изменить ни одного движения, ни одного жеста в этом танце. Она только усилила лейтмотив его — героическую тему», — свидетельствует О. М. Мартынова.[2] Сменив трехцветный костюм на красный, танец беззаботно утратил свой первоначальный адрес.

Возможно, демонстрация «Гения Бельгии» в Мариинском театре подсказала идею постановки целого балета в том же духе на московской сцене. Во всяком случае, сообщения об этом дважды промелькнули в хронике «Московских ведомостей» (11 и 18 февраля 1915 года). «В конце недели,— говорилось 18 февраля,— приезжает из Петрограда бывший директор императорских театров кн. Волконский, автор исторической хроники-балета «1914 год», для руководства репетициями, которые начнутся с будущей недели. Первое представление новинки намечено после пасхи. Балет одноактный и пойдет в сборном спектакле». Постановка не состоялась скорее всего потому, что Горский, художник безусловно искренний, мог однажды поддаться ура-патриотической вакханалии первых дней войны, но похмелье наступило очень скоро. Вспышка бенгальского огня, какой был танец «Гений Бельгии», быстро потухла и сменилась растерянностью, испугом, — от них не спасало и звание заслуженного артиста императорских театров, пожалованное Горскому в январе 1915 года.

---

[1] «Московские ведомости», 1914, № 239, 15 октября, стр. 4.
[2] О. Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 60.

До конца сезона Горский больше ничего не поставил, если не считать «Половецких плясок» в «Князе Игоре», возобновленном по случаю гастролей Шаляпина. Исполнителями были лучшие силы труппы: Гельцер, Мордкин, Адамович, Андерсон, Жуков, Лащилин, Свобода. Но хореографическое решение Горского далеко отставало от созданного Фокиным образа половецкого стана, конгениального музыке Бородина. Все остальное время Горский отдал пересмотру и монтировке спектаклей, декорации которых пострадали при пожаре Малого театра.

Балетный Рим

Бегством от действительности военных лет, попыткой укрыться от ее бурь и тревог представляется двухактный балет «Эвника и Петроний» (премьера — 8 декабря 1915 года). В цитированном интервью Горский сообщал, что видел «Эвнику» Фокина на сцене Мариинского театра. Но один и тот же эпизод романа Сенкевича «Quo vadis?» совсем по-разному прочитали стоявший на пороге своей творческой деятельности Фокин и Горский, чей путь уже перевалил за вершину.

Центром балета Фокина, как свидетельствует само название, являлась юная Эвника, ее борьба за любовь; хоровод танцев славил молодость, силу, страсть. Фокин признавался, что «для многих танцев основанием был, конечно, пир»;[1] пиром балет счастливо и завершался.

Для Горского центром спектакля был Петроний, умиротворенно умиравший в объятиях Красоты.

Фокин ставил «Эвнику» по сценарию графа Стенбока-Фермора на музыку А. В. Щербачева. Горский сам разработал сюжетную ситуацию — смерть Петрония и подобрал музыку из фортепианных пьес Шопена, как ни далек Шопен от античности, от танцев в сандалиях. Правда, программа в «Ежедневном либретто» содержала такое восторженно-покаянное предисловие Горского:

«Дом Петрония, дом красоты, любви и покоя, тебе посвящаю свои, наполненные танцами мысли.

Шопен! прости мне, что для изображения красоты, любви и изящества я использовал красо́ты твоей чудесной музыки. Отрывки поэмы любви я сопровождаю отдельными пьесами, как отрывками всей твоей музыки, беря лозунгом: Прекрасное для прекрасного.

Прости мне, Рим, что, изображая красоту, извлек из тебя только красоту».

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 167.

В сценарии же говорилось: «Рим сгорел, но дому Петрония нет до этого дела... тот же покой, красота, любовь и веселье царят в нем».

Горский ощущал, как всегда интуитивно, что окружающий его мир стоит на краю гибели, и пробовал уйти от страшной действительности в призрачные вымыслы искусства. Гельцер, игравшая Эвнику, рассказывала репортеру перед премьерой: «По замыслу балетмейстера... дом Петрония должен быть далек от ужаса, разыгрывающегося за его стенами».[1] Тема бегства от окружающего ужаса имела общий смысл. Хореограф, еще недавно пытавшийся, пусть не до конца последовательно, передать в реалистических образах жизнь народа, показать героев, стойких в любви и муках, теперь воспевал красоту и покой как некие самодовлеющие ценности. Идиллическая смерть героев подавалась как песнь торжествующей любви. Гирлянда красных роз изображала кровь, льющуюся из вскрытых вен героини.

Многие художники считали, что искусство должно стоять вне социальных конфликтов или погибнуть вместе с рыцарями чистой красоты. Но современность вторгалась в пределы замысла, вносила предощущение грозных исторических сдвигов. И тема гибнущей красоты окрашивалась для Горского в трагические тона.

Трагическая трактовка темы объективно отозвалась и в отборе музыки. Достаточно сказать, что Петроний получал весть о немилости Нерона под звуки похоронного марша из сонаты b-moll (op. 35). Концепция сонаты, по определению Ю. А. Кремлева, «воплощает трагический переход от жизни и надежд к гибели, смерти, небытию»,[2] а о самом марше писал еще Лист: «Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя оплакивается здесь, в то время как остаются другие герои для отмщения, а пало все поколение...»[3] Такое восприятие мира, казалось бы, оправдывало выбор музыки. Но Лист, продолжая разговор о похоронном марше Шопена, утверждал: «Античное понимание горя здесь исключено полностью». Столь же чужда античности была и остальная музыка Шопена, взятая для балета.

Пляски греческих танцовщиц, танец девушки с корзиной апельсинов, танцовщиц с острова Коса, наконец танцы самой Эвники строились на изгибах и изломах фигур, на сникающих, затухающих движениях, в которых безвольно склонялся корпус, утомленно

---

[1] Ш[нейдер]. «Эвника и Петроний» (Беседа с Е. В. Гельцер). «Рампа и жизнь», 1915, № 49, 6 декабря, стр. 11.

[2] Ю. А. Кремлев. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., Музгиз, 1949, стр. 312.

[3] Ф. Лист. Ф. Шопен. М., Музгиз, 1956, стр. 87—88.

падали руки. Вбегал танцовщик в страшной маске, и окружавшие его греческие девочки пугливо разбегались, останавливались в трепетных позах, беспомощно заслоняясь руками. Смятение чувств в вакханалии сменялось истомой: вакханки были только актрисами и воспевали покой после инсценированной бури. «Я бы сказала, что они какие-то фантастичные»,— замечала Гельцер в цитированном интервью.

Гельцер исполняла роль Эвники с Мордкиным — Петронием. Роли не слишком отвечали индивидуальности актеров, чье искусство, при всех различиях, было мажорным. Мордкин казался чересчур мужественным для утонченного, разочарованного Петрония. Танец Гельцер, открытый и смелый, не умещался в рамках партии Эвники, выдержанной в элегических полутонах. Исполнительница вносила в спектакль собственный темперамент, собственные вкусы, нанизывая и нагромождая «технические эффекты»,[1] увлекая танцевальную образность к традиционной виртуозности. Все танцевали в сандалиях (Софья Федорова исполняла мазурку даже босиком, под Изадору Дункан), и только партия Эвники стилизовалась в классическом танце. Этот танец, как пишет О. М. Мартынова, «изобиловал техническими трудностями (два пируэта с колена, повторяющиеся несколько раз, и др.)».[2] Однако движения классического танца, выполняемые танцовщицей в тунике, выглядели нарочито, вносили стилистический разнобой. «Arabesque en l'air очень красиво выглядит в пачках, например в балете «Тщетная предосторожность»,— замечал впоследствии К. Я. Голейзовский,— и был совершенно ни к селу, ни к городу в балете «Эвника», где этот arabesque проделывался в тунике».[3] Так случалось и в других спектаклях Горского, когда в них участвовала Гельцер; по свидетельству актеров-современников, это обстоятельство удручало хореографа, бессильного отстоять собственную трактовку.

Весной 1916 года роль Эвники перешла к Каралли, последовательнице Горского, принимавшей любые его задания. Но спектакль уже существовал, рисунок образа был установлен раньше, и в отзыве о новой исполнительнице по-прежнему говорилось о «сложной роли Эвники, где А. А. Горский нагромоздил каскад технических трудностей и целую сценическую драму».[4] Справедливость требует оставить за Горским «сценическую драму», а «каскад технических

---

[1] А. Черепнин. «Эвника и Петроний». «Театральная газета», 1915, № 50, 13 декабря, стр. 7.

[2] О Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 62.

[3] Касьян Голейзовский. Старое и новое. Письма о балете. «Экран», 1922, № 32, 15—23 мая, стр. 4.

[4] Балет. «Рампа и жизнь», 1916, № 14, 3 апреля, стр. 9—10.

трудностей» отдать преимущественно Гельцер. То, что шло от Горского, и удалось Каралли: «Эвника г-жи Каралли стильна, красива и трогательна», — отмечалось в приведенном отзыве. Но тем, кто видел спектакль впервые, казалось теперь, что в нем «мало действия», а «в смысле танцев балет беден».[1]

Греческая пастораль

Последней дореволюционной новинкой Горского в Большом театре была инсценировка Пятой симфонии Глазунова: премьера состоялась 24 апреля 1916 года. В тот же вечер шла возобновленная «Тщетная предосторожность». Горский любил эту старинную балетную комедию нравов, и его ранние переделки, когда Лизу играла Софья Федорова, Колена — Мордкин, а Марселину — Рябцев, приближали спектакль к зрелищу конца XVIII века. Там был вполне оправдан интерес хореографа к реалистической достоверности действия, к характерности персонажей. Новая постановка предназначалась для Гельцер и ее партнера Жукова, а потому усилилась линия виртуозного классического танца. Но и теперь Горский сохранил атмосферу радостного простодушия. «Он сумел передать весь аромат наивной старины, сумел одеть «La Fille mal gardée» в такие солнечные, яркие, милые и простые одежды...» — писал критик премьеры.[2]

Для сценического воплощения Пятой симфонии хореограф взял образы греческой пасторали. На празднике урожая пастухи двух враждующих племен, хлебопашцев и виноградарей, Навтий — Новиков и Анхиал — Жуков боролись за любовь пастушки Ареты — Гельцер. В балете участвовало еще несколько пар солистов, женский и мужской кордебалет, восемь пар детей и восемь пар подростков. Сцена была одета в сукна, в глубине стоял жертвенник. В архиве Горского сохранился подробный перечень костюмов и аксессуаров, предназначавшийся, по-видимому, для художника постановки Лавдовского. «Костюмы по фасону все одинаковые, — сказано там. — У женщин легкие туники до колен и особого покроя панталоны, у мужчин короткие рубашки и такие же панталоны. Все без трико, в сандалиях или босиком». Далее балетмейстер предлагал на выбор расцветки костюмов: «Одного племени — белые с коричневым орнаментом и другого племени — черные с оранжевым орнаментом; или все белые, но одного с коричневым орнаментом, а другого с красным орнаментом; или белые с корич-

---

[1] А. Плещеев. Московский балет. «Вечернее время», 1916, № 1437, 1 апреля, стр. 3.

[2] Як. Львов [Я. Л. Розенштейн]. «Тщетная предосторожность», 5-я симфония Глазунова. «Рампа и жизнь», 1916, № 18, 1 мая, стр. 12.

невым и оранжевые с черным орнаментом».[1] Фасон костюмов и их расцветка должны были уподоблять исполнителей фигурам античной вазовой живописи. Каждое племя слагало к жертвеннику свои дары. Виноградари «по четыре человека» несли на длинных жердях корзины с гроздьями, хлебопашцы — с колосьями, у остальных были снопы и серпы. Среди прочего реквизита значились дудки, свирели, волынки («дудка с мешком»), кроталы, пастушьи «посохи с крюком», кисти винограда, охапки цветов, гирлянды, луки. Чуть позже к аксессуарам прибавились еще длинные прозрачные шарфы, обручи, мячи.

Глазунов, прервавший контакты с балетом, заинтересовался новой встречей. Незадолго перед тем, 28 ноября 1915 года, в благотворительном спектакле на сцене Мариинского театра был показан балет «Стенька Разин»; его поставил Фокин на музыку одноименной симфонической картины Глазунова. Через пять месяцев Глазунов санкционировал балет Горского на музыку Пятой симфонии. По свидетельству В. Н. Светинской, относящемуся к 1932 году, «Глазунов благодарил Горского за прекрасную постановку и понимание его музыки в присутствии всей труппы».[2] Больше того, композитор захотел дополнить предназначенный для сцены вариант. 23 ноября 1916 года, через полгода после премьеры, он писал дирижеру Арендсу: «Дорогой Андрей Федорович, я наконец обдумал, как воспользоваться отрывком I части 5-й симфонии для коротенького вступления к балету на музыку этой симфонии. Первые две страницы партитуры должны исполняться целиком при маленьком изменении в партиях виолончелей и контрабасов в последних двух тактах. Затем должна следовать музыка вновь сочиненная почти в том же темпе, связывающая отрывок интродукции со Scherzo, так все будет гораздо логичнее. Занавес может подыматься на прежнем месте. При сем прилагаю партитуру двух новых страниц. Мне кажется, что уместно будет звучать перед Scherzo один струнный оркестр».[3]

Образное воплощение балета во многом отвечало духу Пятой симфонии. На музыку первой части, словно пронизанную солнцем, радостную, но созерцательную даже в патетике, шли идиллические картины наподобие «Дафниса и Хлои». Девушки, босые, в хитонах с греческим орнаментом на подоле и юноши в коротких туниках плясали, перебрасывались мячами; юноши демонстрировали ловкость в гимнастической игре с обручами; девушки танцевали с шарфами.

[1] Музей ГАБТ. Архив А. А. Горского, II-12.
[2] ГЦТМ, ед. хр. 123938/55, л. 8
[3] ГЦТМ, фонд А. Ф. Арендса, ед. хр. 65894, л. 2.

В скерцо (вторая часть) назревал конфликт, в средней части andante (третья часть), на угрожающих репризах духовых инструментов оркестра, проходили воинственные эпизоды пастухов. Затем наступала благополучная развязка краткой стычки, и на веселом финале симфонии возникали праздничные пляски и игры всех персонажей балета.

По своей концепции балет «Пятая симфония» был как бы оборотной стороной «Эвники и Петрония». И здесь и там хореограф прибегал к мнимой напряженности конфликтов: в «Эвнике» — трагедийного, в «Симфонии» — лирического, на деле предлагая вещи созерцательные, исполненные бездейственного поклонения прекрасному. В то же время для будущности балетного театра «Пятая симфония» представляла куда больший интерес, чем «Эвника». Те поиски серьезной небалетной музыки для балетного спектакля, которые Горский достаточно сумбурно проводил и ранее, теперь вылились в результат, имевший декларативное значение. Исторический парадокс состоял в том, что Горский, искавший пути драматизации танца, первым в мировой хореографии вынес такое чисто жанровое определение, как симфония, в название балетного спектакля.

Хореография этого балета, однако, не являлась симфонической в том обобщенном смысле, какой придали ей в некоторых своих «белотюниковых» ансамблях Петипа и Лев Иванов. Для Горского спектакль не означал отказа от собственных предшествовавших поисков: поиски лишь видоизменились. Открытия Фокина и воздействия Изадоры Дункан позволили продолжить разработку новой балетной образности на материале симфонии. Укрупненная форма симфонии и ее частей, лишенная традиционных танцевальных номеров, для Горского была привлекательна тем, что открывала путь к программному балетному действию. Он не состязался с композитором в широте обобщений. Он сопровождал музыку конкретным сценическим действием, уравнивая в правах программу симфонии и сценарий спектакля. Многозначное в музыке становилось однозначным в танце. Поэтому поиски Горского вели не к позднейшим танцсимфониям Лопухова и Баланчина, обновивших традицию балетных классиков-симфонистов, а все к тем же опытам хореодрамы и хореорежиссуры, которым, впрочем, тоже предстояла будущность в балетном театре.

От пробы сил в концертных номерах на музыку Глинки, Шопена, Грига, объединенных дивертисментной программой (1901), через хореографическую миниатюру «Нур и Анитра» на музыку Ильинского (1907) и «Этюды» (1908), где музыка Рубинштейна уже организовала номера танцевальной сюиты, Горский пришел

к однородности «Шубертианы» и «Любовь быстра!» (1913), к цельности «Эвники и Петрония» и «Пятой симфонии» (1916). В этом была своя закономерность, и несомненно положительной являлась здесь тяга к единству музыкальной основы. Но очевидно и другое. Расплывчатость творческой программы вела к отказу от обобщенного содержания.

Вполне беспристрастно пишет О. Мартынова: «С 1914 года начинается застой в творческой жизни московского балета».[1] Правда, не один Горский испытывал кризис накануне Октября. Можно напомнить о репертуарном разброде балета в Мариинском театре или о длительном молчании Московского Художественного театра после 1915 года. К субъективным моментам творческой судьбы Горского, таким образом, добавляются обстоятельства объективного порядка.

«Мы были новаторами. Мы дружно боролись с консервативным театром. Мы смело искали новые театральные формы. Мы дерзали и в этом дерзании одерживали победы. Но мы отлично помним и сознаем, что перед самой Великой Октябрьской социалистической революцией мы были в состоянии сильнейшей растерянности», — говорил Вл. И. Немирович-Данченко в известной речи на сорокалетнем юбилее МХАТ.

Горский тоже имел право сказать «мы», ибо бесспорной его заслугой было сплочение молодого коллектива, преданного своему искусству, не боящегося дерзать в борьбе за новые формы. В этом коллективе были уже не только исполнители, но и хореографы — ученики Горского. К ним принадлежали Мордкин и Новиков. К ним прибавились Голейзовский и Жуков, деятельность которых связана уже с советским балетом. И все-таки, как многие лучшие и честнейшие деятели русского искусства предоктябрьской поры, Горский мог подписаться под словами Немировича-Данченко: «Наше искусство стало засыхать. Оно уже не было таким горячим и страстным, каким оно было... Мы начинали терять веру в самих себя и в свое искусство».[2]

Последние годы

Революция открывала новые горизонты, новые возможности, предлагала новое содержание пошедшим за нею художникам. Горский принадлежал к этим художникам. Уже вскоре после Февральской революции торжественный спектакль для Московского Совета рабочих депутатов на сцене Большого театра открылся апофеозом

---

[1] О. Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 60

[2] Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма. М, «Искусство», 1952, стр. 151—152.

Горского «Освобожденная Россия». В этой живой картине Россию, в сарафане, со снопом в руке, изображала актриса Малого театра А. А. Яблочкина; ее окружали Пушкин, Гоголь и Шевченко, Софья Перовская и лейтенант Шмидт и т. д.[1] Зрелище было патетичным, наивным, но искренним.

Впрочем, перед Горским теперь возникали трудности и другого порядка.

Следовало перестраивать труппу, репертуар, планы, а главное, перестраиваться самому. А мастеру было под пятьдесят, и уже сильно давала себя знать давняя болезнь.

Положение в театре складывалось достаточно сложное. Прежнее, пусть формальное единовластие Горскому приходилось делить с выборными представителями труппы. Еще в преддверии Октября «Вестник государственных московских театров» сообщал, что «по Государственному московскому Большому театру и Театральному училищу утверждены в должностях: Л. А. Жуков — 2-го балетмейстера, В. Д. Тихомиров — 1-го преподавателя класса артистов, А. А. Горский — 2-го преподавателя класса артистов». И хотя должность первого балетмейстера за Горским сохранялась, он уже обязан был считаться с полномочиями других. Правда, труппа в целом была гораздо более сплоченной и демократичной по взглядам, чем петроградская. В ней оказалось меньше эмигрантов, старожилы не цеплялись за порядки императорского театра. Но, как и в Петрограде, произошел неизбежный раскол на «консерваторов» и «реформаторов». И, как там, «реформаторы», отрицавшие эстетику старого балета, были далеко не всегда правы, встречая сплошь и рядом обоснованный отпор.

Восстановив в феврале 1918 года «Раймонду» для Большого театра, не шедшую там пять лет (после пожара), Горский с головой ушел в работу «на стороне». Он возглавил летний балетный сезон в «Аквариуме». Сезон оказался настолько продуктивным, что критика где в похвалу, где для острастки вспоминала о парижских «сезонах» Дягилева. Спектакли в «Аквариуме» открылись 28 мая «Лирической поэмой» на музыку Глазунова в постановке Горского; к ним примыкал «Нарцисс» Черепнина, поставленный Новиковым. 9 июня Горский показал балет «En blanc» («В белом») на музыку Третьей сюиты Чайковского и пляску персидок из «Хованщины», 23 июня — «Жизель» и «Любовь быстра!», 30 июня — «Испанские эскизы» на музыку Глинки, 6 августа — балет «Пери» на музыку Дюка́ и «Тамару» Балакирева. Шли также

[1] Подробности заимствованы из рукописи Е. Я. Суриц «Балетмейстеры Большого театра. 1917—1927», любезно предоставленной автором.

концертные номера. Кроме Коровина, художника «Испанских эскизов» и «Пери», кроме Дьячкова, оформлявшего «En blanc», были привлечены молодые живописцы «левого» толка: Лентулов для «Лирической поэмы», Федотов для «Нарцисса» и «Жизели». «Тамару» Горский оформлял сам. Исполнителями были молодые солисты и кордебалет Большого театра.

В постановках этого цикла живописно-стилизаторские привычки хореографа сочетались с интересом к симфонической музыке. О том, насколько органичным бывало такое сочетание, позволяла судить хотя бы «Лирическая поэма». Оформленная в черно-белых графических тонах, она переводила в план гиньоля ходкую сюжетную ситуацию, где выступали Коломбина — Рейзен и Пьеро — Свобода. Пьеро, убитый на дуэли из-за неверной Коломбины, являлся ей после смерти олицетворенным укором. По словам Н. А. Марквардта, то была «одна из бесчисленных, вдобавок банально разработанных вариаций тоскующей по убитом Пьеро Коломбины».[1] Как писал другой рецензент, Н. Г. Шиллинг, «крохотный, интермедийный сюжет» вырисовывался «в графически-холодных, сжатых тонах», что создавало на сцене «атмосферу ужаса и мертвенности».[2] К музыке Глазунова это не имело касательства. Еще один рецензент резко бранил Горского, который ставил балет, «захватив подстрочник фокинских постановок», чтобы «плохо копировать» их.[3] Впрочем, образность Горского восходила скорее к миниатюрам Бориса Романова, отчасти же к «Покрывалу Пьеретты», поставленному Таировым во времена «Свободного театра» и перешедшему в репертуар Камерного театра. Обнаружился и еще один, совсем парадоксальный источник. «Слишком тривиально и бессодержательно поставлена и без того банальная буффонада в стиле Вертинского»,— писал рецензент московского издания газеты «Новая жизнь».[4] Ансамбль академического балета несомненно приспосабливался к запросам открытой сцены летнего сада. Но если учесть, что в ту же балетную программу входили и «Половецкие пляски», и «Нарцисс»,—упрек в подражательности Фокину окажется правомернее других.

Сюита «En blanc» была ближе к музыкально-выразительной танцевальности, чем прежний номер Горского «En orange» (из

---

[1] Н. Колосов [Марквардт]. Балет в «Аквариуме». «Жизнь», 1918, № 29, 30 мая, стр. 4; то же: «Рампа и жизнь», 1918, № 22, 2 июня, стр. 8.

[2] Ник. Шиллинг. Балет. «Театральная газета», 1918, № 24, 16 июня, стр. 11.

[3] С. Сол. Летний балет. «Четвертый час», 1918, № 5, 29 мая, стр. 4.

[4] Геннадий Янов. Балет в «Аквариуме». «Новая жизнь», М., 1918, № 2, 2 июня, стр. 6.

«Этюдов»). Хотя сюита и не являлась традиционным белотюниковым балетом симфонического типа, она во многом ориентировалась на те принципы стилизованной, «гравюрной» хореографии, которые предложил опять-таки Фокин. Критика прямо указывала на перекличку с «Шопенианой»,[1] хвалила танцовщицу Адамович, исполнявшую главную партию «в вечных белых пачках по Тальони». При этом рисунок классических ансамблей, как всегда у Горского, осложнялся свободной пластикой, что позволяло упрекать постановщика сразу и за «казенность поз», и за «кашеобразность движений кордебалета».[2] Наиболее благорасположенный Марквардт писал, что этот балет — «милейший образец чопорной классической мозаики, соединенной с сочными групповыми концовками в духе «новой школы»... Изящные кисейные платьица балерин, точно снежинки проносившихся в грациозных pas de chat и, точно на старинной гравюре, замиравших бесстрастными arabesque'ами, общий стиль постановки и ее дисциплинированное исполнение — все это составляет единое впечатление обычного мастерства и некоторого сценического совершенства. Но это отрадное впечатление разлетается, как дым, при появлении кавалеров в непередаваемо разноцветных фраках «à l'Empire», которые, говоря вообще, разбивают и принятый девизом цветовой принцип «en blanc».[3] Впрочем, мужской кордебалет в пестрых фраках разрушал не только идею одноцветности: он противоречил русскому колориту музыки, и это был главный просчет постановки.

За музыку прежде всего и заступался известный режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский. Посмотрев «En blanc», он заявлял, что хореографическая фантазия Горского «ничего общего с данной музыкой Чайковского не имела», и раздраженно добавлял: «До чего сильна власть рутины и шаблона в среде нашего государственного балета и каким сложнейшим хореографическим волапюком является та грамматика танца и балета, которая лежит в основе всех постановок и танцев балета Большого театра». В доказательство Комиссаржевский ссылался на вершину Третьей сюиты — ее заключительную, четвертую часть (Tema con variazioni): «Нам был показан какой-то институтский бал с барышнями, одетыми в белые костюмы, стиль «Шопенианы» Фокина, и в большинстве случаев аритмично и бездушно танцующими разные вещи то на пальцах, то не на пальцах, проделывающими арабески и тому подобное, а во времена отдыха стоящими в каменных позах опечаленных

---

[1] Z. Балет в «Аквариуме». «Наше время», 1918, № 111, 10 июня, стр. 3.

[2] С. Сол. Летний балет. «Четвертый час», 1918, № 10, 10 июня, стр. 4.

[3] Н. Марквардт. Балет в «Аквариуме». «Рампа и жизнь», 1918, № 25, 10 июня, стр. 11.

невинностей. (Я не могу назвать иначе этих поз с вытянутыми книзу и скрещенными руками и закатившимися глазами.) В течение всего этого балета зачем-то у кулис стояли кавалеры в костюмах incroyable, совершенно не соответствующих тем костюмам, в которых были институтки, не говорю уже об их соответствии идее музыки Чайковского. В конце «фантазии» оказалось, что кавалеры стояли все время только для того, чтобы протанцевать последнюю вариацию с барышнями и чтобы два раза пройтись с ними по сцене под руку и «под музыку», дабы еще лишний раз нарушить ритмический рисунок этой музыки...»[1] Много работавший как оперный режиссер в театре Зимина, а после Октября — в Театре ХПСРО, Комиссаржевский предъявлял к балету Горского требования профессионала. И он не расходился с оценками критики.

На «довольно странную интерпретацию музыки Чайковского» указывал Янов, осуждая «смесь старых, мертвых приемов и новых, не до конца осознанных идей».[2] Рецензент газеты «Жизнь» не скрывал недоумения: «Горский — несомненно яркая и смелая фигура на горизонте наших балетмейстеров. Но эклектизм его прямо поразителен».[3] По сути дела, отмечалось то самое, о чем писал и Комиссаржевский.

В «Ночи на Лысой горе» открыто побеждала близкая Горскому изобразительность пластики. Программа возвещала, что балет сочинялся «по Мережковскому». Пристрастие Мережковского к подробной изобразительности предопределило характер балетной инсценировки, благо музыка «Ночи на Лысой горе» изобразительна и сама по себе. Сцена шабаша из романа Мережковского «Воскресшие боги»[4] была перенесена на почву славянской мифологии, во времена языческой Киевской Руси; персонажи соответственно преобразились. С укоризной писал один из рецензентов: «Ночной козел, вероятно, впервые за всю историю шабаша превратился в Ярилу, так же как жирный каноник — в чеховского дьячка из «Хирургии», и все по воле балетмейстера. Большой г. Горский затейник».[5] Партию Ярилы исполнял Свобода, партию ведьмы — Девильер. Критика сочувственно выделяла их из числа участников, постановщика же порицала. Мягко журил Горского анонимный рецензент «Новостей дня». «Было много малороссийского и ничего

---

[1] Ф. Комиссаржевский. Балет в «Аквариуме». «Возрождение», 1918, № 9, 12 июня, стр. 4.

[2] Геннадий Янов. Балет в «Аквариуме». «Новая жизнь», М., 1918, № 10, 12 июня, стр. 4.

[3] В. Р. Балет в «Аквариуме». «Жизнь», 1918, № 40, 12 июня, стр. 4.

[4] Источник установила Е. Я. Суриц в упомянутом исследовании.

[5] С. Сол. Летний балет. «Четвертый час», 1918, № 5, 29 мая, стр. 4.

«Мережковского», о чем кокетливо вещала афиша».[1] Мережковский действительно был ни при чем в «Ночи на Лысой горе» и лишь эклектично осложнял тягу Горского к фольклоризму.

Полной удачей не стали и «Испанские эскизы»: здесь Горский объединил «Ночь в Мадриде» и «Арагонскую хоту» Глинки. «Талантливая и умелая инсценировка»,— писал рецензент. Тем не менее над комплиментами нависало сакраментальное «но»: «Но... сюжетность угнетает, реальность образов давит». Вдобавок, «пылающая» декорация Коровина в кубистской манере казалась «модной гримасой»,[2] расходясь и с «сюжетностью», и с «реальностью» действия. Персонажи с гитарами в руках появлялись на просцениуме перед опущенным занавесом. Это позволило одному критику заключить, что «с музыкой Глинки обращались достаточно смело»,[3] а другому — что дирижер Арендс «варварски расправился с произведениями Глинки».[4]

Свои эскизы Горский ставил с очевидной оглядкой на «Андалузиану», которую привез Романов в Москву и исполнил вместе со Смирновой 13 мая 1918 года в театре б. Зон. В центре сценических происшествий и у Горского выдвинулась драка молодого эспады (Свобода) и старого испанца (Сидоров) за сердце ветреной красотки (Девильер). Критика сопоставляла оба балета к невыгоде московского хореографа. Горский тоже стремился дать Испанию «в реальных тонах», — писал Зборовский, но «это менее ему удается, чем Б. Г. Романову... Там был силен сценический нерв, было нарастание».[5] В цитированной рецензии «Новостей дня» прямо противопоставлялась «реальность «Андалузианы» Б. Романова» и «театральная Испания Горского». Танцы не достигали оргиастического подъема «Андалузианы», но «испанистый» стереотип сохранялся сполна. «Какая же Испания в России обходится без поножовщины?» — меланхолически вопрошал рецензент «Четвертого часа». И заключал: «Одно из несомненных достоинств «эскизов» — их краткость. Только благодаря этому новый опыт г. Горского может быть назван пустячком, а не нелепостью». В балете критик находил «пестроту красок и отсутствие красочности». Такова была формула изобразительной стилистики едва ли не всех постановок Горского в «Аквариуме».

---

[1] Новый летний театр (Сад «Аквариум»). «Новости дня», 1918, № 51, 29 мая, стр. 4.

[2] В. Б[ельский]. Балет в «Аквариуме». «Жизнь», 1918, № 56, 3 июля, стр. 4.

[3] Н—ин. Балет в «Аквариуме». «Новости дня», 1918, № 70, 2 июля, стр. 4.

[4] С. Сол. Летний балет. «Четвертый час», 1918, № 27, 1 июня, стр. 4.

[5] Н. Зб[оровский]. Балет в «Аквариуме». «Наше время», 1918, № 127, 1 июля, стр. 4.

Пренебрежительно и бегло отозвалась пресса о балете «Пери». Отметив юную исполнительницу главной роли Подгорецкую и Свободу в роли Искандера, критика сочла, что постановка «не прибавила лавров» ансамблю.[1] «Тамара» вызвала резкие возражения из-за натурализма и эротики. Рецензент неодобрительно писал о балете, «где случайный Путник познает царицу Тамару, где придворные спокойно провожают их в альков, складками скрывший чувственную страсть влюбленной пары, где вдруг пробуждается в царице грузинская Клеопатра, убивающая своего любовника... Правда, к этому прибавляются пляски Путника (Новиков), Тамары (Рейзен), ансамбли — но это, вероятно, не обязательно».[2] Мотивы ряда изысканных фокинских постановок, натуралистически сниженные, обернулись эпигонством. Упреки в «фокинщине», прозвучавшие после первой же программы «Аквариума», получали дополнительное подтверждение.

И когда 18 сентября для открытия балетных спектаклей Большого театра дали «Лебединое озеро», Марквардт скептически воскликнул: «Кто бы мог подумать, что после новаторской шумихи и винегрета сумасбродных искательств в летнем «Аквариуме»... А. А. Горский откроет сезон почему-то именно «Лебединым озером».[3] Впрочем, внешняя изобразительность решений отмечала дальнейшие постановки Горского и на академической сцене.

Начались они с того, что Горский показал там «Жизель» в редакции летнего сезона, оставив главную роль за Рейзен. Марквардт констатировал: «Возобновление «Жизели» в том виде, как она давалась летом в «Аквариуме», вряд ли свидетельствует о художественной выдержанности плана текущих балетных постановок».[4]

Для торжественного спектакля к первой годовщине Октября Горский поставил балет «Стенька Разин» на музыку симфонической поэмы Глазунова, в декорациях Кончаловского. Тяга к народной героике вылилась в формы условно эстетизированного плаката. Хореограф предпочел развитому танцу приемы свободной пластики. При этом он стремился не повторить «Стеньку Разина» Фокина, показанного в Москве 23 и 26 апреля 1916 года. Дух стихийной народной революционности был передан в самых общих чертах. Рецензия «Известий», положительно отметив игру Булга-

---

[1] Ф. Балет в «Аквариуме». «Мир», 1918, № 9, 13 августа, стр 4

[2] Балетный бенефис. «Мир», 1918, № 13, 17 августа, стр. 4.

[3] Николай Марквардт. Большой театр. «Лебединое озеро» «Театральный курьер», 1918, № 5, 21 сентября, стр 3

[4] Николай Марквардт. «Жизель» — «Любовь быстра!». «Театральный курьер», 1918, № 11, 29 сентября, стр. 3.

кова в главной роли и Рейзен в роли персидской княжны, расценила самое зрелище как «мало удачное». «Сделанное наспех трафаретное либретто, трактовка революционной темы Стеньки Разина с помощью привычных условных форм старого балета» не встретили поддержки у рецензента. По его словам, «нового и интересного в чисто хореографическом отношении также ничего не было».[1] Других рецензий на спектакль не появилось, если не считать позднейшего весьма саркастического отзыва о возобновлении: «В Новом театре (узаконенный приют для акхалтуры) идет сейчас балет (?) «Стенька Разин». Его надо видеть, писать о нем нельзя».[2] Вопросительный знак рецензента исчерпывал оценку. Новейшие попытки придать этому балету значение художественного события[3] не представляются состоятельными.

Следом, в 1919 году Горский собирался ставить ряд небольших балетов, среди них «Жар-птицу» Стравинского, «Египетские ночи» Аренского, «Пир короля» Шапошникова. «Египетские ночи» были детально разработаны по музыкальным номерам и даже роли распределены.[4] В «Пире короля» хореограф возвращался к давно выношенному замыслу. Еще 13 мая 1911 года Глазунов направил Горскому письмо, рекомендуя А. Г. Шапошникова.[5] 8 июля 1912 года журнал «Рампа и жизнь» сообщал, что «молодой композитор А. Г. Шапошников написал балет «Пир короля» — на сюжет, разработанный для него балетмейстером Большого театра А. А. Горским», а 12 августа добавлял, что Горский закончил и весь постановочный план спектакля: «Главная роль в балете, требующая артиста с сильными мимическими данными и способностью к акцентированным драматическим движениям,— роль старого одинокого короля. Фабула балета, несложная и пластичная, вся концентрируется около его личности, в его грезах и душевных переживаниях». Роль предназначалась Булгакову. Но «Пир короля» ни тогда, ни после не был включен в репертуар Большого театра. В 1919 году тема балета, насквозь ретроспективная и к тому же во многом автобиографичная для Горского, далеко отстояла от интересов революционной современности. По обстоятельствам гражданской войны и разрухи не были осуществлены и два других названных балета.

---

[1] А. Большой театр «Известия», 1918, № 246, 12 ноября, стр. 4.

[2] А. Клейман. Московские письма. Балетные параллели. «Вестник театра и искусства», 1922, № 20, 21 марта, стр. 5.

[3] См.: Ю. Слонимский. В честь революции. «Нева», 1965, № 11, стр 206—208.

[4] ГЦТМ, ед. хр. 168145.

[5] ГЦТМ, ед. хр. 123936/11.

Вместо задуманного была показана очередная версия «Жизели» на сцене Нового театра, с Рейзен и Жуковым в главных ролях.

21 мая 1919 года состоялась премьера «Щелкунчика» в декорациях Коровина и Дьячкова. На сцене Большого театра балет шел впервые.

Рецензент расценил его сурово, как «балет, в московской постановке ничего не дающий уму и сердцу взрослого зрителя», поскольку «балетмейстер истолковал сказочную музыку Чайковского реально-кукольной постановкой».[1] Горский разбил действие на три акта, перетасовал музыкальные номера. Он стремился воплотить это действие в танце, но опять-таки не в обобщенно-симфонизированном, а приноровленном к конкретной однозначности ситуаций.

Так был поставлен даже знаменитый вальс снежных хлопьев, являвший собой у Льва Иванова образец танцевального симфонизма. «Поверх обычной пачки у танцовщиц были накинуты короткие серые шубки и зимние капоры»,— рассказывает Ю. А. Бахрушин и не без улыбки замечает, что «танцовщицы представляли довольно комичный вид в зимних шубках и капорах и с голыми ногами».[2] Действительно, отрицание музыкальной логики танца достигало здесь апогея.

Это позволило упомянутому рецензенту «Известий» назвать спектакль «пустым местом». Это позволило потом защитникам классической школы танца сердито упоминать о Горском, «прославившем свое имя подобно Герострату».[3]

Но имелись в спектакле новшества, логичные не только для него. Впервые танцы феи Драже были переданы основной героине балета Кларе — В. В. Кудрявцевой. Все последующие советские постановки «Щелкунчика» закрепили эту находку Горского; фея Драже и ее партнер принц Коклюш перестали существовать, растворившись в образах Клары (Маши) и Щелкунчика-принца.

Дискуссионной оказалась попытка Горского создать еще одну версию «Лебединого озера». Он работал совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко, который 1 мая 1919 года вошел в директорию Большого театра. Горскому, поклоннику мхатовского реализма, такое содружество должно было представляться необычайно ценным, тем более что и Немирович-Данченко увлекся новой для него работой. Осенью 1919 года Немирович-Данченко писал Е. К. Ма-

---

[1] Эл. «Щелкунчик». «Известия», 1919, № 207, 18 сентября, стр. 4.

[2] Юр. Бахрушин. Балеты Чайковского и их сценическая история. В сб.: «Чайковский и театр». М.— Л., «Искусство», 1940, стр. 127.

[3] Нин [Н. И. Насилов]. Бенефис балетной труппы. «Еженедельник петроградских государственных академических театров», 1923, № 25, 25 февраля, стр. 7.

линовской: «Может быть, придется целый акт делать новый, многое перемизансценировать... Я обещал оторвать от Художественного театра полных три-четыре дня сейчас для «Лебединого озера», для бесед и с балетмейстерами, и с артистами и даже с кордебалетом».[1]

Но работа не ограничилась «тремя-четырьмя днями». И тогда балетная труппа раскололась. 13 октября 1919 года Тихомиров, недавно вышедший из состава директории, подал «особое мнение». Узнав «о полной ломке хореографической части балета «Лебединое озеро»,— заявил он,— никак не могу согласить *подчистку* с переделыванием уже сложившихся блестящих партий старых балетов».[2]

Горский и Немирович-Данченко разделили партию Одетты — Одиллии между двумя танцовщицами, значительно упростив при этом виртуозную форму. Они хотели наглядно противопоставить лирической кротости Одетты властный демонизм Одиллии. Одиллия теперь появлялась в обеих сценах на озере, сопровождаемая черными лебедями. Но противопоставлялись обе героини не столько в танце, сколько в драматических ситуациях. Партию Одетты исполняла Е. М. Ильющенко, партию Одиллии — М. Р. Рейзен.

Спектакль Горского и Немировича-Данченко, показанный 29 февраля 1920 года, в декорациях А. А. Арапова, содержал определенные находки. Например, в первом акте появился образ шута, перешедший и во многие позднейшие постановки. На балу третьего акта свита Злого гения контрастно вторгалась в чинный быт замка. Но целое не удалось. Слишком глубоко различие между реализмом драматической сцены и сцены балетной,— а им постановщики пренебрегли. Весь первый акт шел в характерном танце и в пантомиме. «Классика здесь полностью отсутствовала»,— пишет О. М. Мартынова.[3] Между тем музыка Чайковского требовала обобщенных хореографических образов и опровергала те мизансцены, где снижались ее внутренние задачи. Победа осталась за Чайковским. Через год Большой театр вернулся к прежней постановке Горского.

«Щелкунчик» и «Лебединое озеро» были последними встречами Горского с русской балетной классикой в Большом театре.

Поиски нового велись на почве эклектики, и в этом заключалось трудно разрешимое противоречие. Перестройка творческого сознания проходила в декларативном отказе от традиций класси-

---

[1] Цит. по кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., ВТО, 1962, стр. 346.

[2] ГЦТМ, ф. 154, ед. хр. 168694/692.

[3] О. Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 75.

ческого наследства, но попытки «преодолеть» традиции в «Щелкунчике» и «Лебедином озере» мало что несли взамен. В самом деле, можно было сразу установить, против чего выступал Горский — и соглашаться, а чаще не соглашаться с ним. Далеко не всегда ясны были позитивные цели его стремлений — недостаточно ясны прежде всего ему самому.

Болезненно переживая неуспех своих замыслов и виня в этом «консервативные», как он их расценивал, силы балетной труппы, Горский в декабре 1919 года, явно в ответ на «особое мнение» Тихомирова о «Лебедином озере», обратился с письмом в директорию Большого театра. В письме звучали горькие ноты, но отозвался и темперамент художника, его борьба за молодежь, тяга к новому, а вместе с тем расплывчатость представлений об этом новом и нигилистический отказ от наследия классиков хореографии.

«Дирекции небезызвестно,— заявлял Горский,— что старая, так называемая классическая школа, отстаивая свои права, действует на молодежь... До сих пор еще нет новой школы. Вот уже два года в московский балет вливаются новые силы, а что они приносят? Тот же яд старых, отживших традиций, против которых я боролся двадцать лет своей лучшей жизни и гибну в болоте стоячей воды».

Письмо Горский заключал пламенным призывом: «Дирекция! К тебе взываю как художник, встрепенись, отбросив на время будничные заботы. Подними дух бодрости и окрыли верой и надеждой новые силы, оставь старым их традиции, но молодежь поведи за собой. Читай им лекции, покажи им новое, объясни и расскажи о новых путях, вдохни в их души трепет новых исканий ходожественной правды. Пусть не боятся они сбросить оковы дешевого успеха традиционных «Дон Кихотов» и «Коньков», и только тогда, когда в них самих проснется новая сила, только тогда возможна будет продуктивная работа, а сейчас это только потери времени, нервов, и без того расшатанных безумными условиями жизни».[1]

В запальчивости Горский готов был отречься от собственных постановок «Дон Кихота» и «Конька-горбунка». Их он тоже относил к «старью», не имеющему перспектив в революционной действительности.

Новое же представлялось ему в очертаниях самых неопределенных. Оно казалось важным потому уже, что не было «старым». Но новизна во имя новизны никогда не могла сойти за сколько-нибудь содержательную программу творчества.

Горский этого не сознавал. Отрекаясь от традиций балетной классики, он искал новое с оглядкой на предреволюционные моды.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 46, лл. 27 об.— 28 об.

Данью им явился «Танец Саломеи» на музыку из оперы Рихарда Штрауса «Саломея», исполненный Балашовой в Новом театре 6 февраля 1921 года. По своей стилистике он восходил к «Танцу семи покрывал», который еще в 1907 году показал Фокин в «Эвнике», и к ряду аналогичных работ самого Горского.

К той же стилистике принадлежал и трехактный балет-пантомима Глиэра «Хризис» по роману Пьера Луиса «Афродита». К образам этого французского писателя прежде обращался и Фокин. Луис стилизовал мотивы античности с примесью снобизма и эротики. Златокудрая Хризис была куртизанкой в Александрии и кончала грешную жизнь на распятии. Луначарский, видевший в Париже инсценировку «Афродиты», выполненную Пьером Фронде,[1] писал о финале спектакля в «Парижских письмах» 1914 года: «В первый раз на французской сцене показывается в соблазнительной позе распятой совершенно голая молодая девушка, безо всякого фигового листка».[2] Разумеется, Горский не покушался на подобные эффекты. Просмотр отрывков из еще не завершенного спектакля состоялся в Большом театре 12 мая 1921 года. Роль Хризис исполняла Е. М. Адамович. Спектакль, далекий от суровой современности по тематике и эстетическим тенденциям, не был выпущен на сцену.

В «Гроте Венеры» из оперы Вагнера «Тангейзер», показанном в качестве одноактного балета 9 мая 1923 года, Горский последний раз обратился к свободной пластике дунканизма. Этому балету также не суждена была долгая жизнь. Б. С. Ромашов, известный в будущем драматург, писал: «Тут еще многое по старинке, в том слащаво-модернизованном вкусе, который делает из балетного спектакля конфетную коробку».[3] Другие рецензенты повторяли оценку почти теми же словами. «Постановка в стиле конфетной коробки. Слащавые декорации с миловато-розовыми цветочками, слащавый рыцарь с арфой, Венера в белокуром парике — все это напоминает апофеоз какого-нибудь «роскошного» опереточного обозрения доброго старого времени»,— холодно иронизировал В. П. Ивинг.[4]

Значительно бо́льшие результаты сулила другая струя творчества Горского — балетная инсценировка симфонической музыки.

---

[1] Известна и русская инсценировка романа — пьеса В. П. Буренина «Ожерелье Афродиты» (1896).

[2] А. Луначарский. О театре. Л., «Прибой», 1926, стр. 216—217.

[3] Б. Р[омашов]. Балетные эскизы в Большом театре («Грот Венеры», «Испанское каприччио» и «Петрушка»). «Известия», 1923, № 104, 12 мая, стр. 6.

[4] В. Ивинг. Большой театр. «Театр и музыка», 1923, № 11, 22 мая, стр. 822.

Опираясь на опыт летнего сезона 1918 года в «Аквариуме», Горский поставил Третью сюиту Чайковского, «Приглашение к танцу» Вебера и Вторую рапсодию Листа. Спектакль, показанный 9 декабря 1921 года в Колонном зале Дома Союзов, предварял «открытие» симфонической музыки позднейшими хореографами, русскими и зарубежными. Это был наиболее внушительный итог поисков.

Цикл подобных постановок вскоре пополнился «Безделушками» Моцарта. Здесь музыка уже являлась балетной и в собственном смысле слова. Премьера состоялась 17 октября 1922 года в Новом театре. Очередной «опыт чистого танца»[1] был выдержан в том «фарфоровом» жанре, который помнился Горскому-танцовщику по премьере «Испытаний Дамиса» Глазунова—Петипа.

Все эти разнородные тенденции противоречиво совмещались и порой сталкивались в осуществленных и неосуществленных замыслах хореографа, непосредственно отданных революционной современности.

7 ноября 1922 года, к пятой годовщине Октября, на сцене Нового театра была показана детская трехактная феерия «Вечно живые цветы». Сценарий и тексты принадлежали В. Г. Марцу. К музыке из балета Асафьева «Белая лилия» (1910) были добавлены разные произведения Чайковского. Режиссером феерии был А. П. Петровский, художником — Ф. Ф. Федоровский, танцы принадлежали Горскому, исполнителями были воспитанники Хореографического училища. Название, при всей наивной символичности, выражало тему неувядаемой юности страны, тему будущего, воплощенного в молодом поколении. «Несмотря на вполне понятные недостатки, «Вечно живые цветы» — первый за пять лет настоящий революционный детский спектакль»,— говорилось в рецензии «Правды».[2] Луначарский так высоко оценивал спектакль, что горячо приглашал Ленина посетить его.[3]

О намерении прямо отразить современность свидетельствуют два сценария, сохранившиеся в архиве Горского. Их автором был Г. А. Римский-Корсаков; оба датированы маем 1921 года. Один из них озаглавлен «III Интернационал» и имеет подзаголовок: «Музыкально-пластическая картина». Балет был задуман в духе популярных тогда массовых зрелищ. На музыку «Смерть Изольды» Вагнера — Листа должна была идти первая сцена, посвященная «дореволюционной эпохе человечества». Во второй сцене, на музыку марша из «Тангейзера» и «Заклинания огня» из «Валькирии» (Ваг-

---

[1] Домиций. Наш балет. «Зритель», 1923, № 1, 6 марта, стр. 5.

[2] Б. «Вечно живые цветы» в Новом театре. «Правда», 1922, № 266, 24 ноября, стр. 5.

[3] Письма А. В. Луначарского. «Новый мир», 1965, № 4, стр. 254.

нер—Лист), к стоящим на пьедестале рабочему с молотом и крестьянину с серпом стекались освобожденные народы.[1] Другой балет — «Красная звезда» на музыку Шопена (Sonata b-moll, op. 35) передавал историю юноши, покинувшего фронт гражданской войны ради невесты. Родное село принимало его как отступника, и он сознавал свое преступление. В финале тучи рассеивались, появлялась Красная звезда. «Красная звезда мчится в бурном вихре, и он (юноша. — *В. К.*) устремляется за ней», — гласила последняя фраза сценария.[2]

Практическое осуществление замыслов не привело бы к удаче. Творческий путь Горского подходил к концу: усталому человеку и во многом исчерпавшему себя художнику было уже не под силу освоить идеи, тематику, открыть свежие выразительные средства искусства, вступающего в новую эру своей истории. Его отношение к этому искусству оставалось, как прежде, благородным. Неся постоянную нагрузку в Большом театре, он возглавил и часть труппы, организовавшей студию «Молодого балета»: студийцы безвозмездно работали в голодной Москве, ставили спектакли на случайных площадках, в сборных декорациях и костюмах. Примерно к тому времени относится черновик письма Горского к неизвестному представителю дирекции, возможно — к Е. К. Малиновской. Черновик этот, хранящийся в архиве Горского, набросан беспорядочно, торопливо, нервно, почти без знаков препинания. И все в нем проникнуто верой в жизнеспособность балетного театра, в молодежь, которой принадлежит будущее.

В конце письма Горский говорил о себе: «Мне, конечно, хочется работать, но работать то, к чему лежит душа. За 18 лет работы я сделал только 6 пьес, которые были моими, и только — 4, в которых традиции балерины мне совсем не мешали. Эти пьесы 4: *Эсмеральда, Шубертиана, 5-я симфония Глазунова, Любовь быстра!* В остальных двух традиция сказывалась очень сильно. Это *Саламбо* и *Эвника,* которые сделаны мною теперь заново для Студии». И, повторяя о своем стремлении продолжать работу в «новых исканиях правды и красоты», Горский восклицал: «Традиции б[ывшего?] балета еще живут и душат. Борьба не закончена».[3]

Говоря так, Горский был вдвойне неправ. Во-первых, традиции старого балета не душили новое. Напротив, они были той живой основой творческого развития, которая и в будущем спасала балет-

---

[1] ГЦТМ, ед. хр. 168144.
[2] ГЦТМ, ед. хр. 168146.
[3] ГЦТМ, ед. хр. 123938/25.

ный театр от многих напастей. Во-вторых, его собственные «искания правды и красоты» были уже очень несовременны и, в большей своей части, далеко не так жизнеспособны, как, например, классический танец академического балета. Недаром даже Голейзовский выступал тогда в печати против «крайне правого художника А. А. Горского»,[1] полагая себя самого «крайне левым».

Но Горский не ошибся, говоря, что «борьба не закончена». Балет оставался живым искусством, он стоял на пороге содержательных поисков. А это всегда предполагает борьбу. Горскому не довелось стать участником грядущих битв. Его творческий путь был закончен. Его жизнь оборвалась 20 сентября 1924 года. Но он до конца оставался честным художником, до конца связывал свою судьбу и свои помыслы с судьбой русского балета. Он умер советским хореографом, и советский балет обязан ему многим. «Он явился зачинателем того процесса неустанных поисков обогащения и углубления балетного искусства, который продолжается и в наши дни», — писал М. М. Габович в статье, посвященной двадцатой годовщине со дня смерти Горского.[2] И в самом деле, открытия советских хореографов в области драматической содержательности балетного спектакля, действенности танца, реалистического наполнения образов народа и народных героев, разнообразия выразительных средств перекликаются с поисками Горского. Новые поиски велись и ведутся на новом материале, они качественно отличны от найденного и созданного Горским. Но от «Пламени Парижа» Вайнонена до «Хореографических миниатюр» Якобсона можно проследить эту, порой неведомую их создателям, перекличку с Горским.

---

[1] Касьян Голейзовский. Старое и новое. Письма о балете. «Экран», 1922, № 32, 15—23 мая, стр. 4.

[2] Михаил Габович. А. А. Горский. «Литература и искусство», 1944, № 43, 21 октября, стр 4.

Утром 18 мая 1909 года в парижском театре Шатле состоялась генеральная репетиция, оказавшаяся одним из художественных событий века.

Присутствовала элита «столицы мира». В партере были писатели Октав Мирбо и Анри де Ренье, скульптор Огюст Роден, композиторы Камиль Сен-Санс, Морис Равель и Габриэль Форе, музыкальный критик Пьер Лало, певица Лина Кавальери, актриса Габриэль Режан, танцовщица Изадора Дункан, балерина парижской оперы Карлотта Замбелли, популярная исполнительница шансонеток Иветт Гильбер, хозяйка фирмы Пакэн, определявшая моды мира, и законодатель вкусов — поэт Робер де Монтескью. Дружба Монтескью с Бенуа завязалась еще на выставке 1906 года, когда Дягилев начал пропаганду русского искусства в Париже. Один из зрителей спектакля изобразил потом Монтескью: «Стройный и красивый, он был элегантен на грани эксцентрики, слегка даже претенциозен. Он говорил фальцетом и позировал». [1] Мнение этого человека ценилось. Оно было восторженным.

Назавтра обозреватель газеты «Комедия» описывал «великолепный, ослепительный зал, какой редко увидишь даже в опере», [2] и сообщал, что в публике находились, кроме того, министр иностранных дел, министр труда, министр финансов, министр просвещения, русский посол во Франции, греческий посол и т. д.

В тот же вечер состоялась премьера. Зал наполнился до отказа. Снова здесь были дипломаты и финансисты, богема и высший свет. Успех превысил самые смелые надежды устроителей, авторов и участников.

Так начался первый «русский балетный сезон», повлиявший на судьбы мирового искусства вообще, балетного искусства в особенности.

Сущность «русских сезонов» так многолика, а сфера их воздействия отличается такой протяженностью, что во всем своем объеме явление трудно поддается анализу и имеет множество противоречивых характеристик.

Даже временны́е границы «сезонов» определяются по-разному. Часто их доводят до 1929 года, года смерти Дягилева — организатора и хозяина антрепризы. Иногда им ставят пределом 1914 год, поскольку первая мировая война прервала дягилевские сезоны и русская основа труппы сильно поредела. Финалом «сезонов» считают и 1911 год: с того времени гастрольная труппа, набранная из

---

[1] Peter Lieven. The Birth of Ballets-Russes. London, 1956, p. 92.

[2] Paulino La Générale de l'Opéra. Un Gala magnifique au Châtelet. "Comœdia", 1909, Nr. 597, 19 Mai, p. 3

актеров русских императорских театров (они работали у Дягилева во время летних отпусков), превратилась в труппу постоянную, уже неоднородную по составу. И хотя она стала называться отныне «Русский балет», она включала в себя изрядное количество поляков, англичан и полностью оторвалась от России. Как пишет автор статьи о Дягилеве в итальянской Театральной энциклопедии, «труппа «Русского балета» родилась только в 1911 году, пройдя в организационном плане две разные фазы: первую — в качестве передвижной труппы, вторую, с 1923 по 1929 год, как труппа при Оперном театре Монте-Карло».

Не сходятся взгляды и на роль каждого из ведущих деятелей «сезонов».

Вокруг балета, доселе известного своим консерватизмом, объединились вожди новейших течений в живописи, музыке, эстетической мысли. Фигуры Дягилева, Бенуа, Стравинского, Фокина, Бакста видятся современникам и потомкам в разных очертаниях, по-разному размещаются на групповом портрете, то выходя на первое место, то отступая в тень. Герои и сами вели борьбу за первенство: скрытая или явная, она всегда присутствовала в их отношении к делу и друг к другу. Иногда борьбу вызывали и серьезные разногласия философского и эстетического порядка. Иногда она бывала детски вздорной.

До сих пор расходятся взгляды на реальную художественную ценность «русских сезонов» и, шире, на их историческую роль. Расходятся в России, где «сезоны» подготовлялись, и в Западной Европе, где были осуществлены. Несовпадения обнаружились мгновенно. Восторженный прием русских спектаклей на сценах Парижа, Лондона, Берлина немедленно получил скептический отклик в русской театральной критике, и это имело веские причины. В силу таких причин уже «предпусковой период», протекавший на одной, экспериментальной половине русского балетного театра, осуждали приверженцы другой, академической.

Еще к началу века относятся предвестья близящегося раскола. Они возникли на разобщенных участках, современники их обычно не замечали и, уж конечно, не соотносили. Казалось бы, как далек «Дон Кихот» Минкуса, поставленный Горским в оформлении Головина и Коровина, от «Сильвии» Делиба: мысль о балете Делиба подал Бенуа, и за поддержку ее чиновник Дягилев был уволен от службы в дирекции. Оба события, на первый взгляд, объединяет лишь общность сезона и территории: 1901/02, казенная сцена, дирекция императорских театров. Все же оба они вестники одних и тех же перемен — натиска предприимчивых конквистадоров XX века на зачарованное царство русского балета.

Дягилев начинался так...

Сергею Павловичу Дягилеву было не отказать в предприимчивости и смелости. Он безошибочно угадал возможности, какие открывало искусству «русских варваров» нашествие на западную цивилизацию. Одной коммерческой хватки недостало бы для осуществления грандиозных замыслов. Требовались еще художественный вкус, эрудиция, самая широкая осведомленность в проблемах современного искусства, в запросах публики. Кроме того, надо было предугадать дальнейший путь искусства и железной рукой проложить такой путь практически.

Всем этим Дягилев обладал. Как писал потом Стравинский, «у него было какое-то исключительное чутье, необыкновенный дар мгновенно распознавать все, что свежо и ново, и, не вдаваясь в рассуждения, увлекаться этою новизною. Я не хочу этим сказать, — добавлял Стравинский,— что у него не хватало рассудительности. Напротив, у него было много здравого смысла, и если он нередко ошибался и даже совершал безрассудства, это лишь означало, что он действует под влиянием страсти и темперамента — двух сил, которые брали в нем верх над всем остальным».[1]

Взаимоисключающие, казалось бы, свойства натуры — деловитость и безоглядный риск — определяли размах предприятия и приносили успех. А успех был целью жизни этого человека. Разочарованный в попытках самостоятельного творчества, Дягилев сделал вызывающий ход, чтобы, прославив отечественное искусство, прославить тем и себя. «Успех, он один, батюшка, спасает и покрывает все, — писал Дягилев в 1897 году Александру Бенуа. — Будет успех у меня, как у проводителя известных идей, соберется у меня партия, и кончено — успех, и я лучше всех на свете».[2]

Циничная бравада, выработанная робким провинциалом при столкновении со столичной жизнью, понемногу стала исповеданием Дягилева, маска скептика и сноба — его подлинным лицом. Под этой маской он достиг успеха, о каком, пожалуй, не мечтал юношей. Но по дороге он растерял друзей и близких, силой обстоятельств очутился за пределами родины. Им восхищались, ему подчинялись, от него зависели. Некоторые были преданы, даже привязаны к нему. Многие его ненавидели. По-настоящему не любил никто.

Дягилев родился 19 марта 1872 года в Селищинских казармах, расположенных в селе Грузино Новгородской губернии, где

---

[1] Игорь Стравинский. Хроника моей жизни Л , Музгиз, 1963, стр 68

[2] Цит. по кн: Марк Эткинд. Александр Николаевич Бенуа Л.—М., «Искусство», 1965, стр. 167.

его отец, кавалергардский офицер, стоял с полком. Мать умерла в родах. Через год Дягилевы переехали в Петербург. В 1882 году десятилетнего мальчика увезли в Пермь, и он до восемнадцати лет безвыездно жил там. Толстые каменные стены пермского двухэтажного дома отгораживали его от обитателей соседних деревянных домишек. В доме читали приходящие с опозданием отечественные журналы, музицировали, раза три в год устраивали балы, благо имелся просторный двухсветный зал, куда вел из других комнат широкий переход, уставленный вечнозелеными растениями.

В 1890 году Дягилев приехал в Петербург и поселился у своей тетки А. П. Философовой, урожденной Дягилевой, либеральной общественной деятельницы, участницы женского движения 1870—1880-х годов. Она находилась в переписке с Тургеневым, Достоевским, о ней иронически упоминал Щедрин. Под именем Анны Вревской ее вывел Блок в первой главе «Возмездия».

Юноша со здоровым румянцем, с неловкими манерами и забавным провинциальным произношением попал в кружок интеллигентной молодежи, друзей его двоюродного брата Д. В. Философова.

Здесь каждый обладал каким-нибудь талантом, а то и многими сразу. Например, Александр Бенуа, бывший двумя годами старше Дягилева, писал картины, сочинял музыку, готовился стать историком изобразительного искусства. В кружок входили также изрядный музыкант, знаток истории и теории музыки Вальтер Нувель, художники Константин Сомов и Евгений Лансере. За несколько месяцев до Дягилева появился Лев Бакст. Главным авторитетом в вопросах литературы был Дмитрий Философов.

«Собирались мы сначала для одних беспорядочных разговоров, споров и шалостей, — вспоминал потом Бенуа, — но затем в 1890 году мы вздумали устроить род «общества самообразования», в «заседаниях» которого читались лекции на разные темы, исполнялись по известной программе музыкальные номера и рассматривались сообща иностранные художественные журналы и книги».[1]

Дягилева в кружке долго не принимали всерьез. Не принимали с его претензиями на светскость, с его уроками пения, которые он брал у итальянского баритона Котоньи, с его занятиями композицией в Петербургской консерватории. В пору увлечения его приятелей Чайковским, или Римским-Корсаковым, или Вагнером он поклонялся итальянцам, признавая и у русских композиторов лишь широкую распевность в духе bel canto. Невежество в литературе и живописи он тогда и не пытался скрывать.

---

[1] Александр Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., изд. Государственной академии истории материальной культуры, 1928, стр. 8.

Напротив, он охотно шел на выучку к приятелям, – а те и не подозревали, как способен и толков их добровольный ученик. После резкой отповеди Римского-Корсакова, класс которого Дягилев посещал, он убедился, что музыкантом-практиком ему не стать. Тогда он решил образовать из себя знатока хорошего вкуса, наметив и цель приложения будущих знаний. Цель же, в свою очередь, определила будущую основу эстетических взглядов.

Став безупречным ценителем-знатоком искусства, Дягилев навсегда сохранил к нему своего рода потребительское отношение, особый эгоизм не служителя, а владельца. В этом состояло его отличие, например, от Бенуа. Того, влюбленного в искусство разных эпох и народов, нередко обвиняли в эклектизме. Но Бенуа, опираясь на образцы прошлого, возрождал это искусство в раз навсегда выработанной манере. Собственному мерилу художественности, в пределах эволюции, неизбежной для любого мастера, Бенуа оставался верен до конца своих дней, хотя и пережил Дягилева на тридцать лет.

Дягилев же еще в 1897 году так набросал свой портрет: «Я, вопервых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармер, в-третьих — нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, нашел мое настоящее назначение — меценатство. Все данные, кроме денег, mais ça viendra».[1] Меценатом, который предвидел ход искусства, приветствовал в нем смены направлений и активно их направлял, вошел Дягилев в историю. Нажива его не интересовала. Слава и власть манили всегда.

Свои планы Дягилев реализовал настойчиво. Фантастическую стремительность атак на судьбу предварял железный и дальний расчет. Прежде всего была продумана внешность «мецената европейского толка», начисто упразднившая облик деревенского барчука. Лицо побледнело, в темных волосах появилась эффектная седая прядь, улыбка трогала только губы, оставляя холодными глаза. Надменной и, при надобности, оскорбительной вежливости отвечал всегда безупречный костюм. Броской деталью повадки стал монокль. «Он гордился своим сходством с Петром Великим и бывал доволен, когда ему говорили, что он похож на этого царя», — вспоминал С. Ситуэлл, знавший Дягилева в начале 1920-х годов.[2] Считая себя незаконным потомком Петра I, Дягилев носил коротенькие усы, чтобы подчеркнуть сходство; действительно, его посмертная маска напоминает растреллиевский бюст Петра.

---

[1] Но это придет (*франц.*). Секция рукописей Гос. Русского музея, ф. 137, ед. хр. 939.

[2] Sacheverell Sitwell. Prologue. Gala Performance. London, 1956, p. 21.

Во всяком случае, талант полководца имел у Дягилева петровский размах. Учителя-сверстники скоро признали его ровней, а в некоторых вопросах подчинились недавнему ученику.

Окончив летом 1895 года юридический факультет Петербургского университета, Дягилев уже в 1897 году организовал выставку русских и финских художников, открывшуюся в Петербурге в январе 1898 года. «Параллельно с организацией выставки Дягилев разрабатывает идею нового художественного журнала, — пишет М. Г. Эткинд.— Бенуа приветствует эту идею с энтузиазмом».[1] В ноябре того же 1898 года выходит первый номер журнала «Мир искусства», главным штабом которого является квартира Дягилева.

Дягилев еще не проявлял ни малейшего интереса к балету. «Если время от времени он посещал с нами балетные спектакли, — вспоминал Бенуа, — то только ради музыки Чайковского... В те дни интерес Дягилева к балету был определенно светского и снобистского рода».[2]

Не интересовался балетом и Бакст. Зато остальные члены кружка им восхищались. Бенуа был горячим поклонником балета и не без оснований считал себя его знатоком.

Путь Бенуа к балету

Бенуа было всего четыре года, когда он познакомился с балетом в пантомимах масленичных балаганов. Вскоре он стал частым посетителем Петербургского Большого театра. Чудеса балетного царства, всегда соблазняющие детей, возникали для него в обстановке родственного уюта. Большой театр с его внушительной колоннадой, с вереницей подъезжающих экипажей был отлично виден из окон дома перед Никольским собором. Дойти туда было делом двух минут. А в театре ждала просторная аванложа, обставленная старинной мебелью. «Висевшее на стене зеркало в черной резной раме составляло пару тому, что мы унаследовали после смерти деда, а столик в стиле экстравагантного венецианского рококо был совершенно подобен тому, какой я видел у моего дядюшки Цезаря».[3] Эти вещи находились там со дня открытия Большого театра, строителем которого был А. К. Кавос — дед Бенуа по материнской линии.

Из самой ложи был изучен во всех подробностях занавес, принадлежавший кисти Роллера: на фоне помпезного греческого города, под безоблачным небом, разворачивалась детская пастораль-

---

[1] Марк Эткинд. Александр Николаевич Бенуа, стр. 32.
[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 166—167.
[3] Ibid, p. 48—49.

ная сценка. Поднимаясь, занавес открывал индийский храм «Баядерки» и ледяной грот «Дочери снегов», мельницы «Дон Кихота» и утесы «Роксаны, красы Черногории». До сезона 1885/86 года, когда Большой театр был снесен, Бенуа пересмотрел все основные спектакли балетного репертуара с такими светилами, как Е. О. Вазем, Е. П. Соколова, П. А. Гердт. Он знал в лицо К. А. Скальковского и Н. М. Безобразова — вождей тогдашнего балетоманства. Да, вероятно, и балетоманам примелькался подросток, слушатель их авторитетных дискуссий. Ведь, по словам И. Ф. Кшесинского, тогдашняя балетная публика Большого театра «была всегда одна и та же, и все были друг другу известны; если же кто-нибудь и когда-нибудь и забредал из новых, так сказать случайных посетителей, то его со всех сторон лорнировали: кто, да что?» [1]

В июне 1885 года Бенуа посетил первую гастроль Вирджинии Цукки в летнем театре на островах. Покоренный искусством знаменитой итальянки, он не пропускал ее спектаклей. Вспоминая ее в роли Аспиччии, уже на Мариинской сцене, он прибавлял: «Я остановился так подробно на «Дочери фараона» отчасти потому, что в этом балете утвердился успех Цукки в Петербурге, а отчасти еще потому, что он сыграл решающую роль в моей жизни».[2] Дальше следовал рассказ о постановке «Дочери фараона» в самодельном кукольном театре Бенуа. Эволюции кукол проходили под музыку из балета Пуни, которая исполнялась на рояле и фисгармонии, и под чтение специально написанных стихов, объяснявших сюжет. Оформлял зрелище Бенуа, куклами управлял он и его приятели.

Юношей Бенуа продолжал посещать балет в Мариинском театре как своего рода исследователь-практик. Его учебники и тетради были испещрены набросками балетных впечатлений, а в возрасте семнадцати лет он задумал собственный балет. «Тут я оказался не только либреттистом, но и сочинителем музыки и художником — создателем всей постановки». Балет предполагался четырехактный и назывался «Die Kette der Nixe» («Цепь русалки»). «Моя работа была чисто дилетантской, так как я понятия не имел о теории музыки и не мог даже записать то, что играл на рояле»,— признавался он потом.[3] Это, впрочем, не мешало ему отлично знать балетную музыку: он часами разыгрывал на рояле отрывки из любимых балетов.

К концу 1880-х годов его интерес к балету временно ослабел и перекинулся на оперу, русскую драму, французский театр,

---

[1] И. Ф. Кшесинский. Мемуары, ч. II, л. 7. ГЦТМ, ед. хр. 91615.
[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 87.
[3] Ibid, p. 102.

симфонические концерты. Музыка главенствовала среди прочих его пристрастий. «Музыка является как бы основной стихией моего отношения к искусству и особенно к театру; музыка способна вызвать во мне наиболее сильные эмоции и потрясения, а в моей творческой деятельности именно музыка порождала наиболее счастливые идеи и как бы поддерживала меня в творческом процессе»,— писал он.[1] Это-то и подготовило его практический союз с балетным театром. Но в свое время он даже не позаботился добыть билет на премьеру «Спящей красавицы» и попал лишь на второе представление. «Я покинул театр довольно смятенным,— вспоминал он,— чувствуя только, что услышал и увидел нечто, что я буду любить. Когда я пробую анализировать это обуревавшее меня чувство, мне кажется, я просто не мог поверить своей радости, был весь во власти чего-то совсем нового и в то же время долгожданного».[2]

«Спящая красавица» 1890 года навсегда осталась для Бенуа эталоном балетного спектакля. Правда, в собственной практике опыт «Павильона Армиды» показал ему, что современная хореография тяготела к другим идеалам, а успех «сезонов» окончательно убедил в резком разрыве между эстетикой минувшего века и века нынешнего. Бенуа — участник «русских сезонов», как идеолог, сценарист, художник, отстаивал зрелище, противоположное принципам балетов Петипа. Но в конце жизни он вернулся к прежнему идеалу и посвятил «Спящей красавице» целую главу мемуаров, восхищаясь всеми компонентами «большого спектакля». Видя главную причину успеха в музыке Чайковского, он отметил и «бесчисленные сокровища» танца, на которые вдохновила эта музыка Петипа. Должное отдал он и Всеволожскому, считая его версию «Спящей красавицы» значительно более интересной, чем все последующие постановки балета, переносившие его в позднейшие эпохи. У Всеволожского действие происходило в XVI и XVII веках, что, по мнению Бенуа, «придавало балету особое поэтическое очарование». В конце жизни, выполняя эскизы к неосуществленной постановке «Спящей красавицы», Бенуа «неоднократно пишет о том, как хотел бы в финале своей деятельности увидеть на сцене этот балет в таком виде, в каком он его представляет. Именно «Спящая красавица» должна стать его «лебединой песнью».[3]

На исходе 1890-х годов осуществилась давняя мечта Бенуа о работе в академическом театре.

---

[1] Александр Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания, т. I. Нью-Йорк, 1955, стр. 256.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet. p. 123—124.

[3] Марк Эткинд. Александр Николаевич Бенуа, стр. 161.

«Мир искусства» вторгается в казенные театры

В 1899 году И. А. Всеволожского сменил на посту директора императорских театров князь С. М. Волконский, добрый знакомый многих членов кружка «Мир искусства». Им открылся доступ в театр. Дягилев стал чиновником особых поручений при дирекции, Философов — членом репертуарного комитета. Бенуа и Бакст получили постановки в Эрмитажном театре. Первый оформлял оперу А. С. Танеева «Месть Амура», второй — одноактную пантомиму Ф. Февра «Сердце маркизы» с прологом и эпилогом в стихах; ее поставил Петипа и разыгрывали актеры французской труппы. Сомов рисовал изысканные программки к спектаклям этого театра.

Волконский доверил Дягилеву реформу «Ежегодника императорских театров», и тот превратил сухой официальный вестник в роскошный художественный журнал. Достаточно сказать, что подготовка иллюстраций и фотографий, вплоть до ретуши, принадлежала Баксту. «Выход дягилевского *Ежегодника* произвел сенсацию в Петербурге,— вспоминал Бенуа.— Даже злейшие враги Сережи вынуждены были согласиться, что издание такого рода было первым в России: подобные еще не публиковались, тем более правительственным учреждением, где всегда владычествовала казенная рутина».[1]

Деятельность мирискусников в императорских театрах оборвалась внезапно, вместе с планами влияния на судьбы этих театров. Поводом для разрыва послужила постановка балета «Сильвия». В действительности же чиновников дирекции испугал напор самозванцев, день ото дня забиравших в свои руки бразды правления театральной жизнью. Волконский избегал административных новшеств, стремясь сохранить существующий порядок во вверенных ему театрах. Новшества же творческого порядка проводились им в весьма скромных дозах. Приступив к обязанностям директора театров, он, знакомясь с балетной труппой, «между прочим, указал на необходимость и полезность исполнения ролей и танцев первых сюжетов вторыми артистами для испытания их».[2] Отменив монополию Петипа, он пригласил балетмейстера Ахилла Коппини, куда более старомодного, чем тот. Правда, при всей умеренности своей театральной политики, Волконский вынужден был подать в отставку из-за каприза Кшесинской, но тут уж просто обстоятельства сложились против него.[3]

---

[1] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 208—209.

[2] «Петербургская газета», 1899, № 236, 29 августа, стр. 9.

[3] Впоследствии Волконский увлекся свободной пластикой школы Жак-Далькроза и стал пропагандистом его эвритмических учений. Перу Волконского

Волконского могло смущать очевидное намерение Дягилева заместить его на посту директора, но вряд ли он опасался угрозы творческих реформ. Проект «Сильвии» пребывал в границах старых балетных канонов и ничего новаторского не сулил. Идея постановки принадлежала Бенуа.

Влюбленный в музыку Делиба, Бенуа хотел воспользоваться своим теперешним положением в театре, чтобы создать в честь композитора памятник — совершенную постановку одной из его работ. Сначала выбор пал на оперу «Лакме», но не нашлось подходящей исполнительницы для главной роли. «Коппелия» и «Ручей» уже имелись в репертуаре и публикой посещались. «Сильвия» же, при отличных качествах музыки, была неизвестна. Возможно, в обращении к ней сыграл роль и интерес Бенуа к поэзии Тассо; отголоски прозвучали потом в «Павильоне Армиды».

С согласия Волконского группа друзей рьяно принялась за дело. Дягилев должен был возглавлять постановку «Сильвии», а Бенуа оформлять ее первый акт. Коровин получил второй акт, Лансере — третий. Рисунки костюмов поручили Баксту, и даже Валентин Серов внес лепту, набросав костюм старого фавна. Балетмейстерами предполагались братья Легат, на роль Сильвии была намечена Преображенская.

«Одной из первых манифестаций задуманной сценической и живописной реформы должно было стать возобновление или, вернее, создание «Сильвии»,— вспоминал об этом уже в 1916 году Левинсон. Вряд ли это было так, по крайней мере в том, что касалось хореографии. Вряд ли мечтали постановщики преодолеть дух музыки Делиба, у которого, по словам того же Левинсона, «трехмерный ритм вальса уносит античных нимф», а «неукротимые девственницы лесной сказки — favola boschereccia — Тассо облеклись в накрахмаленные «пачки» балерин Второй Империи».[1] Пожалуй, все было наоборот, Бенуа,— а ему принадлежало решающее слово, — хотел создать шедевр именно в правилах балета накрахмаленных «пачек» и вальсовой музыки. Разве что пластика вальсов

принадлежит ряд статей, написанных вскоре после того, как Далькроз организовал в 1910 году Институт ритмики в Геллерау, близ Дрездена. См., например: Сергей Волконский. Пантомима. «Аполлон», 1911, № 10, стр. 20—25; «Празднества» в Геллерау. «Аполлон», 1912, № 6, стр. 45—49; О балете. В его книге «Художественные отклики», СПб., «Аполлон», 1912. 7 января 1915 года на сцене Мариинского театра шла пантомима Волконского «1914 год», поставленная им самим по системе Далькроза. Но ни злободневная тема, ни превосходные исполнители (роль Бельгии исполняла Карсавина) не принесли пантомиме успеха

[1] А. Я. Л[евинсон]. Из балетного дневника. Приключения «Сильвии» «Искусство», 1916, № 1, стр. 15—16.

представлялась ему слегка модернизованной в духе опытов Легата.

Но до хореографии дело не дошло. Администрация возмутилась столь явным расцветом сторонней инициативы, и Волконского убедили отстранить Дягилева от постановки. Это вызвало письменную отповедь Бенуа и Философова, а Дягилев пригрозил отказом от издания «Ежегодника». В результате интриг, где оказались замешаны «самые высокие лица», Дягилев прочитал одним прекрасным утром в газете приказ о своей отставке «по третьему пункту», то есть без права поступления на государственную службу.

Влияние группы «Мир искусства» на казенную сцену окончилось. Возобновилось оно при других обстоятельствах — уже не внутри системы императорских театров, а извне, со стороны.

Волконский подал в отставку через несколько месяцев после инцидента с «Сильвией». Вместо него директором был назначен Теляковский. Он охотно признавал современных художников, но не намеревался отворять двери конторы для каких бы то ни было творческих группировок. Его постоянными сотрудниками и друзьями стали Коровин и Головин, отошедшие от «Мира искусства». Художников «Мира искусства» Теляковский приглашал на отдельные постановки: Бакст оформил в 1902 году в Александринском театре трагедию Еврипида «Ипполит» и в 1903 году, в Мариинском театре, балет «Фея кукол». Бенуа в том же году оформлял оперу Вагнера «Гибель богов».

В 1903 году состоялась пятая, последняя выставка группы «Мир искусства». В 1904 году перестал существовать носивший это название журнал. Кружок, еще недавно сплоченный, обнаруживал неоднородность состава, разобщенность интересов. По сути дела, каждый из его участников уже шел самостоятельным путем.

Прелиминарии «русских сезонов»

Многим деятелям распадавшейся группировки еще предстояло объединиться на новой почве — в пропаганде русского искусства за рубежом. Их вождем выступил опять-таки Дягилев. Он привлек к исполнению своих замыслов лучшие творческие силы Петербурга и Москвы. Первый опыт состоялся в 1906 году, когда Дягилев организовал в Париже при Осеннем салоне выставку русского изобразительного искусства. В десяти залах Гран-Пале он «постарался развернуть перед иностранцами «ансамбль», проработав с небывалой для того времени тщательностью художественное оформление выставки. Цветные фоны, художественные оформления, предметы художественной промышленности, скульптура придавали всей выставке характер изыскан-

ного и интимного интерьера в духе «Мира искусства».[1] Русские иконы занимали так называемую золотую комнату, серебряную отвели современникам Петра I, лазурную — XVIII веку и т. д.

«Ансамбль» был одним из важных открытий Дягилева, принципом его художественно-организаторской деятельности. Впоследствии, в роли хозяина балетной труппы, Дягилев умел поступаться одним мастерски собранным ансамблем ради другого, противоположного по творческим установкам, но столь же цельного.

Грандиозной прелюдией к балетной антрепризе, занявшей с 1909 года последние двадцать лет жизни Дягилева, стала демонстрация разных «родов войск» отечественной культуры. За изобразительным искусством последовала музыка.

В 1907 году было дано пять исторических концертов в Парижской Большой опере. Здесь компонентами «ансамбля» стали произведения Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Лядова, Скрябина. Дирижировал Артур Никиш, солистами выступили Рахманинов и Шаляпин.

В 1908 году Париж познакомился с «Борисом Годуновым» Мусоргского, также показанным на сцене Большой оперы. «Наш «сумасшедший» Сережа,— вспоминал Бенуа,— решил взять весь состав огромной оперы за границу, начиная с ведущих актеров, возглавленных Шаляпиным, и кончая оркестром и хором».[2] Декорации и костюмы были обещаны московским Большим театром, где спектакль оформлял Головин. Но, несмотря на влиятельную поддержку, которой заручился Дягилев, дирекция внезапно передумала, и оформление пришлось делать заново. Его выполнили по эскизам Головина художники Юон, Анисфельд, Лансере и Яремич. Режиссером парижской постановки был Санин.

Париж, 1909

В 1909 году оперу дягилевской антрепризы потеснил балет, хотя по первоначальному замыслу он должен был занять скромное место. В репертуаре намечались «Псковитянка» Римского-Корсакова, переименованная в «Ивана Грозного», «Князь Игорь» Бородина, «Руслан и Людмила» Глинки, «Юдифь» Серова и уже оправдавший себя «Борис Годунов». Балетную программу составляли одноактные «Павильон Армиды» Черепнина, «Египетские ночи» Аренского, названные «Клеопатрой», и «Шопениана», переименованная в «Сильфид».

Но дирекция Большой оперы отказалась предоставить сцену под смешанный репертуар. Причина была в том, что собственный

---

[1] Наталия Соколова. Мир искусства, стр. 188.
[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 267.

балет первого театра Франции находился в упадке и сборов не делал. Тогда Дягилев подписал контракт с театром Шатле. Эта помеха выглядела пустяком сравнительно с теми, что возникли в России. Энергия Дягилева способна была преодолеть их все.

В многочисленных мемуарах описаны финансовые затруднения, то и дело грозившие сорвать антрепризу. Оказываясь перед крахом, Дягилев всякий раз изыскивал новые каналы для осуществления своих замыслов. Подробно освещены в литературе о «сезонах» и козни, которые строила петербургская администрация «зарвавшемуся выскочке». Внезапно поступали отказы в обещанных ранее декорациях и костюмах. Актеры, приверженные режиму казенной сцены, разрывали заключенные контракты: пример подала Кшесинская. На предоставленные для репетиций помещения накладывался вдруг запрет. Бенуа юмористически описал неожиданное путешествие всей труппы и обслуживающего персонала от набережной Невы до Екатерининского канала. Балетная репетиция на сцене Эрмитажного театра была в разгаре, когда ее участникам предложили покинуть помещение. Общую растерянность снял телефонный звонок Дягилева. Он нашел новое пристанище в Екатерининском зале Немецкого клуба. «Мне не забыть этот романтический исход,— заканчивал рассказ Бенуа.— Секретарь Дягилева и я возглавляли процессию на одном извозчике. На других следовали актеры, портнихи с корзинами, рабочие сцены. Процессия растянулась по всему городу. День был мрачен и сер, но, к счастью, сух».[1]

Значительная нехватка денежных средств (а Дягилев, изыскивая дотации, не стеснялся одолевать просьбами и аристократов и промышленников) привела к пересмотру репертуара. Только «Иван Грозный» сохранил полный метраж «Псковитянки», «Борис Годунов» отпал совсем, от «Руслана и Людмилы» остался первый акт, от «Юдифи» — третий, от «Князя Игоря» — картина половецкого стана с купированной арией Игоря. Но исполнителями были лучшие силы русской оперной сцены — Л. Я. Липковская, Е. И. Збруева, В. И. Касторский, В. С. Шаронов, А. М. Давыдов. Зато балетная программа расширилась за счет дивертисмента под названием «Пир». А так как в картине половецкого стана балет играл не меньшую роль, чем опера, оба жанра оказались уравнены в правах.

Балетный репертуар определился не сразу. Сначала в планы гастролей входила «Раймонда». 16 сентября 1908 года Дягилев послал письмо Гердту — исполнителю роли Абдеррахмана.

---

[1] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 282.

Предлагая ему принять участие в поездке, он сообщал, что из десяти балетных представлений пять будет отдано «Раймонде». «Для этого балета, — заканчивал он, — я и прошу Вашего участия в одной из Ваших самых блестящих ролей».[1]

Затем балетмейстером «сезонов», по инициативе Бенуа, пригласили Фокина, и его сочинения заполнили репертуар.

Расчет был верен. При всем совершенстве, «Раймонда» относилась к тому самому XIX веку, который потихоньку отмирал в балетных постановках Большой оперы. Виртуозность и академизм русских балерин здесь знали по недавним гастролям Кшесинской и Трефиловой, да и прима-балерина Большой оперы Карлотта Замбелли была превосходной исполнительницей-виртуозкой. Правда, Мариинский театр обладал высокопрофессиональным кордебалетом, отрядом разнообразных солисток и солистов. Подобным театр Большой оперы похвалиться не мог, особенно по части мужского танца, и знаменитое grand pas classique hongroise из последнего акта «Раймонды» имело шанс понравиться. Но целью Дягилева было не нравиться, а восхищать и потрясать. При этом разница между объективно хорошим вкусом и сиюминутной модой учитывалась с самого начала.

Безупречный вкус сказался в решительном неприятии балета «Египетские ночи»; оглядка на моду — в согласии взять этот балет, после поездки в Париж на рекогносцировку.

«Когда, перечисляя поставленные уже мною балеты, Бенуа указал на «Египетские ночи»,— вспоминал Фокин,— Дягилев очень запротестовал. Он считал музыку Аренского очень слабой и говорил, что невозможно показать Парижу балет с такой музыкой. Мне очень хотелось включить «мой Египет» в репертуар, но я примирился».[2] Музыка действительно была слабым местом балета, но дело заключалось не в ней одной. Дягилева не слишком устраивало и то, что Фокин называл «своим Египтом».

«Египетские ночи»

Премьера «Египетских ночей» на сцене Мариинского театра состоялась 8 марта 1908 года. Спектакль, показанный с благотворительной целью, шел, как обычно, в сборных декорациях и костюмах. Сценарий и музыка были не новы. В 1901 году «Египетские ночи» готовил Л. И. Иванов, но света рампы балет не увидел.[3]

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 712, л. 113 и об.

[2] М. Фокин. Против течения, стр. 223.

[3] Н. А. Солянников в неопубликованных «Воспоминаниях» (ч. II, стр. 215) указывает на балет «Ночи в Египте», поставленный еще при жизни Льва Иванова, 3 марта 1901 г. (видимо, в Эрмитажном театре). По его словам,

Сюжет трактовал новеллу Теофиля Готье «Ночь Клеопатры» в правилах балетной драматургии конца XIX века, где печальные финалы исключались.[1] У Готье лишь в одном абзаце упоминается об Арсиное, дочери жреца Амофутиса, беззаветно любившей героя новеллы — Мьямуна. Но тот любил Клеопатру, платил жизнью за ее ночь, и «жгучая слеза, единственная пролитая ею в жизни, соединялась в чаше царицы с растаявшей уже жемчужиной».[2] В сценарии балета Аренского — Иванова ходульный пафос Готье перевели на язык балетного шаблона. Жрец храма покровительствовал герою Амуну и его невесте Веренике, брошенной из-за любви к Клеопатре. Он заменял яд снотворным, и когда удалялся кортеж царицы, юноша просыпался в объятиях верной подруги.

Музыка «Египетских ночей» была монотонна. Уже в увертюре без конца сменялись торжественно-картинный марш и однообразно скачущий плясовой мотив. В разработке возникала тема Клеопатры, величавость и нега которой отдавали заурядной салонностью. В самом действии музыка центральной части располагалась в виде танцев на пиру Клеопатры, формально связанных сюжетными мостиками: внешне бурлило и пенилось чувство Амуна, тогда как переживания Вереники вообще не имели собственной характеристики. Из номеров дивертисмента наиболее интересной была пляска еврейских девушек с псалмической серьезностью зачина и эмоциональными всплесками в развитии мелодического материала. Танцы рабынь с систрами и египтянок были подобны имитации подлинных вышивок или ковров, аккуратно и ремесленно этнографичны. Среди них неожиданно возникал певучий вальс — pas de deux, написанный в традиции делибовских балетов. «Музыка Аренского — добросовестная работа, однако ни в каких отношениях не выдающаяся, — писал анонимный критик «Русской музыкальной газеты».— Композитор не схватил поэзии сюжета и все внимание сосредоточил на его экзотической внешности. Ночи здесь нет, как нет и демонического образа Клеопатры, несмотря на довольно приятную, певучую мелодию, сопровождающую ее участие в действии; и трагическое безумие

Антония играл П. А. Гердт, главного жреца — В. Ф. Гиллерт, Амуна — С. Г. Легат, Клеопатру — М. М. Петипа, Веренику — М. Ф. Кшесинская, невольницу Арсиною — В. А. Трефилова, а кордебалет изображал египтянок, евреек, гречанок и филистимлянок. Документальных подтверждений этого факта найти не удалось.

[1] Критики спектакля, обманутые его названием, постоянно ссылались на «Египетские ночи» Пушкина, должно быть не подозревая о новелле Готье.

[2] Théophile Gautier. Nouvelles. Paris. 1871, p. 360.

страсти Амуна выражено достаточно банально и условно, чтобы задерживать внимание и, более того, отвечать звуками всему, о чем говорят взгляды и жесты».[1]

Неизвестна причина, по какой «Египетские ночи» в постановке Льва Иванова не увидели света. Но можно предположить, что хореограф, нашедший себя в балетах Чайковского, не мог применить найденное при встрече с последователем великого композитора. Внешняя патетика была Иванову чужда, а этнографическая роспись — нимало не интересна. Для Фокина первого десятилетия XX века музыка Аренского подходила по всем статьям. Она устраивала его внешними эффектами драматических коллизий, ориентацией на этнографические «подлинники» и... салонной их стилизацией.

Разумеется, Фокин не подозревал, что «его Египет» отдавал модной гостиной fin de siècle. «Когда я ставил «Египетские ночи», я душою был в Древнем Египте,— вспоминал он потом.— Я забегал в свободное время в Эрмитаж, в чудный египетский отдел, который давно уже основательно изучил, я окружил себя книгами по Египту. Словом, я был влюблен в этот особый древний мир».[2] И «Древний Египет» удобно, даже не без кокетства располагался у Фокина в сентиментально-наивной мелодраме сценария; растворялся в маршевых шествиях, выходах и вальсах музыки; облекался в наспех подобранные костюмы из гардероба академической оперы и драмы (благотворительный спектакль 8 марта 1908 года), а потом в немногим более достоверные костюмы М. П. Зандина, на фоне трафаретных пальм и храма декорации О. К. Аллегри (премьера казенного театра 19 февраля 1909 года).

Пластическое воплощение «Египетских ночей» было не совсем обычным для балетной сцены. Светлов даже заявил: «Египетские ночи» — это нарушение всех традиций доброго старого времени. Это — «переоценка ценностей», отрицание выворотности ног, классической техники, нарушение «канона». Это — эволюция, новое слово, интереснейшая по заданию экскурсия в область археологической иконографии и этнографической пляски».[3]

Нарушение традиций и переоценка ценностей были налицо. И все-таки балет Фокина мог потягаться в условности своих археологических изысканий с условностью «Дочери фараона». Фокинская формула насчет «естественности человеческих движений»

---

[1] Египетские ночи. «Русская музыкальная газета», 1909, № 13—14, 29 марта — 5 апреля, стр. 370.

[2] М. Фокин. Против течения, стр. 206.

[3] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1909, № 56, 27 февраля, стр. 4.

здесь совершенно не годилась, ибо выворотные позиции ног классического танца заменялись ничуть не более естественным положением ног невыворотных. Ноги, поставленные так, что носок одной примыкал к пятке другой, вытягивались в профильную линию параллельно рампе. При этом верхняя половина туловища поворачивалась от талии на зрителя, руки, согнутые в локтях и кистях, сохраняли весьма искусственный рисунок. В танце египетских девушек руки то, поднятые, смыкались концами пальцев и плоско опускались на голову, то, с опущенными книзу локтями, прижимались к плечам, то вытягивались вперед с повернутыми наружу ладонями. Девушки, выбежав на авансцену, растягивались цепочкой вдоль рампы и, разом упав на колени, завершали танец своего рода фигурным орнаментом. Каждая коленопреклоненная плясунья, откидываясь назад, опиралась головой о протянутые ладонями вверх руки той, что стояла позади, и, в свою очередь, поддерживала голову впереди стоящей. «Фокин выдает этот кошмар двумерной пластики по барельефным образцам за подобие египетского пляса, смешивая при этом системы живописной и скульптурной техники определенного уровня развития с искусством танца, каким оно должно было быть в исторической действительности»,— писал Волынский.[1]

Критик, который видел в Фокине губителя классических традиций и потому не признавал его вообще, был в этом случае прав. Пластика «Египетских ночей» эклектично воссоздавала приемы египетского изобразительного искусства как такового.

Впоследствии И. И. Соллертинский блестяще показал природу такой эклектики: «Восстанавливается не Египет, но зыбкое отражение его в мозгу рафинированного европейца эпохи империализма: отсюда — кордебалет, выстроенный в плоскости рампы барельефной группой (хотя плоскостное движение отнюдь не было свойственно историческим обитателям Фив или Мемфиса, а обусловливалось в сохранившихся памятниках техникой изображения), стилизованные египетские атрибуты и т. д. Все это, быть может, ближе к истории, нежели лубочный примитив «Дочери фараона», культурнее, живописнее; но в сущности перед нами новая, модернизированная редакция европейского мифа о Египте».[2]

Эклектична была пластика «Египетских ночей» и в «отрицании классической техники», поднятом на щит Светловым.

---

[1] А. Волынский. Три Клеопатры («Египетские ночи»). «Биржевые ведомости», 1913, № 13766, 23 сентября, стр. 6.

[2] И. Соллертинский. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетиого наследия в эпоху военного коммунизма. В кн: «История советского театра», т. I. Л., ГИХЛ, 1933, стр 338.

В партиях Вереники и Арсинои — любимой рабыни Клеопатры «двумерность» и «барельефность» пластики сочетались с подъемами на пальцы в обуви, специально для того приспособленной всем развитием классического танца. В пляске рабынь бег с подбрасываемыми вперед коленями перемежался прыжками, где танцовщицы, вскинутые партнерами, делали entrechat six: движение это требует абсолютной выворотности для того, чтобы икры исполнителя отчетливо ударялись одна о другую при быстрой смене ног в воздухе.

Последовательнее отрицал спектакль пантомимные традиции старого балета. Петербургская постановка «Египетских ночей», по словам Фокина, во многом отличалась от заграничной «Клеопатры»: «Вестник на белом коне, появляющийся перед приездом Антония, сам Антоний (П. А. Гердт) в колеснице с белыми конями, его свита, римский легион, эфиопские пленники... все это было грандиозно, эффектно, театрально».[1]

Колесницы, легионы, пленники... Разве это не атрибуты старого балета? Там тоже вестники предваряли выход на сцену царей и полководцев, а те являлись, окруженные пышной свитой. Там было не меньше претензий на грандиозность, театральность, эффект. Все так, но принцип театральности был другим. Та театральность редко покушалась на достоверное. Напротив, она всячески выдавала свою условную природу. Неправдоподобны были в «Баядерке» набитый опилками тигр и картонный слон, выступавший в такт марша. Намеренно неправдоподобен был лев в «Дочери фараона». Изображали льва ученики «создавшего его бутафора». Один надевал передние лапы и голову, другой — туловище и задние лапы; первый «все отлично видел в сетчатые, раскрашенные под морду льва щеки»,— рассказывал режиссер балетной труппы Н. С. Аистов.[2] И уже откровенным гротеском выступала там обезьяна в исполнении воспитанника балетного училища.

Столь же условны были шествия. Поступь участников диктовалась музыкой и обычно, как в шествиях «Спящей красавицы», состояла из движений вальса или полонеза. Персонажи всячески подчеркивали свою принадлежность к искусственному, не взаправдашнему миру балета.

Несомненно, в рамках такой условности представлял себе Лев Иванов марш-шествие «Египетских ночей». У Фокина этот эпи-

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 204.

[2] ГЦТМ, ф. 210. ед. хр. 148467 (письмо А. А. Плещеева от 15 декабря 1915 г. и черновик неопубликованной статьи).

зод не преступал границ стилизованного маскарада, заданных всей постановкой. Эстетическим принципом становилась не сама историческая достоверность, а похожесть на ее изображения. Таковы были вкусы времени. Эти принципы, утвержденные еще мейнингенцами, с бо́льшим или меньшим успехом проявлялись в разных родах искусства, от постановок Московского Художественного театра до лент немого кинематографа.

Ставя в 1903 году «Юлия Цезаря» Шекспира, Вл. И. Немирович-Данченко так описывал в режиссерской экспозиции выход Цезаря: «Гул толпы, клики растут, музыка приближается, и вот показываются рабы... Рабы хлещут ремнями, и граждане в беспорядке отступают назад и жмутся по тротуарам, открывая путь процессии... Куртизанки, хозяин харчевни, слуга — побежали опять на крышу и, завидев еще издали Цезаря, машут руками и приветствуют кликами. Цветочницы опускаются на колени и взмахивают руками...» [1]

В «Египетских ночах» выход Антония также был обставлен хлопотами рабов, расчищавших дорогу, и прислужниц Клеопатры, которые широкими взмахами рук разбрасывали по этой дороге розы. Сойдя с колесницы, Антоний опускался на колени, Клеопатра венчала его лаврами, и оба удалялись, окруженные толпой рабов, цветочниц, пленников. Не было только приветственных кликов. Но музыка пантомимной сцены, как и музыка выхода Юлия Цезаря, ничего не предписывала и не устанавливала. Задача ее была скромна. Она сопровождала движение колесницы, запряженной живыми лошадьми, поступь легионов, толчею скованных пленников. Музыки могло не быть, как во многих спектаклях драматического театра. Музыка могла и подверстываться произвольно, как на сеансах немого кино. Того самого кино, где, по словам Жоржа Садуля, появился после 1907 года поток картин, наполненных «карфагенским, александрийским, прохристианским или неогреческим хламом».[2] Их кульминацией Садуль считал «Камо грядеши?» Гуаццони (1912), «Кабирию» Пастрони (1914) и даже «Нетерпимость» Гриффита (1916).

От современников не укрылось сходство балета Фокина с картинами такого рода. «В то время как Дягилев повез «Египетские ночи» в Париж,— писал Шидловский,— в Петербурге в Колизеуме показывали в кинематографе сцены под названием «Клеопатра».

---

[1] Вл. И. Немирович-Данченко. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» М., «Искусство», 1964, стр. 237—238.

[2] Жорж Садуль. Всеобщая история кино, т. I. М., «Искусство», 1958, стр. 144.

Компания балетных артистов отправилась посмотреть, и каково было всеобщее удивление, когда они увидели все то, что Фокин дал в «Египетских ночах». Весь сюжет, все действие до последней мелочи было заимствовано из кинематографа».[1]

Упрек исходил от сторонника «классической школы», мужа танцовщицы Седовой, и был несправедлив. Фокин убедительно возразил тогда своему критику: «Я никак не мог заимствовать из кинематографа то, что появилось в нем 14 месяцев спустя после моей постановки».[2] Сходство балета и фильма объяснялось не заимствованием, а общими вкусами времени. Отзвуки и аналогии можно найти в серьезной литературе всего мира. В русской поэзии тема роковой египетской царицы, например, интересовала тогда многих, в том числе Брюсова и Блока. К 1907 году относится известное стихотворение Блока «Клеопатра». В 1909 году Блок написал очерк «Взгляд египтянки». Беглое описание портрета египтянки, увиденного в одном из музеев Флоренции, несет у Блока ту же мысль, какую хотели вложить в образ Клеопатры авторы обеих редакций балета, но неизмеримо превышает балетную трактовку по силе художественного воздействия. Ведь при всей разнице двух редакций балета, основой их была тяга к тому, что Садуль назвал «смутными флоберовскими традициями», когда указывал на «библейскую пышность больших академических постановок» кинематографа. В балетном театре еще более откровенным откликом на такие интересы была «Саламбо» Горского — Коровина.

Именно этими интересами руководствовался Дягилев, решив взять в репертуар первого сезона «Египетские ночи». Ведь французскую сцену 1909 года тоже наводняли спектакли на темы из древней истории. В Театре дез ар шла переводная пьеса М. Коллина «Башня молчания», и вокруг героини — ассирийской царицы Семирамиды можно было увидеть «черных рабов и рабов очень белых, экзотических танцовщиц, жрецов и генералов».[3] В Комеди Франсез показывали «Фурию» Жюля Буа — мелодраматическую переделку трагедии Еврипида «Разгневанный Геркулес». Этот спектакль был также полон античного «хлама». В Большой опере шла опера Жюля Массне «Вакх» по либретто Катюль Мендеса. Там «в лесу, взращенном Муво и Домергом (декораторы, писавшие в духе театральной живописи конца XIX века.— *В. К.*), кордеба-

---

[1] Vidi [Б. В. Шидловский]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 13, 14 января, стр. 5.

[2] М. Фокин. Письмо в редакцию. «Новое время», 1910, № 12180, 7 февраля, стр. 7.

[3] "Comœdia Illustré", 1909, Nr. 3, I Fevrier, p. 84—85.

лет совершал эволюции, сопровождаемые обычными жестами», а Замбелли появлялась в виде «невероятной вакханки, пресмешно наряженной в пачки с красным передничком».[1] Действительно, фотографии Карлотты Замбелли — вакханки и Лео Staатса — вакха как две капли воды походили на фотографии М. М. Петипа и П. А. Гердта, исполнявших те же роли во «Временах года» в 1900 году.

Дягилев понимал, что «Египетские ночи», поставленные недавно в Мариинском театре, мало чем отличались от названных боевиков парижской сцены. Потому он предпринял реконструкцию балета: тот, оставаясь в лоне модного направления, должен был стать эталоном вкуса. Реконструкция началась с перемены названия: «Египетские ночи» превратились в «Клеопатру». Счастливая развязка «Египетских ночей» уступила в «Клеопатре» место трагической, не утратив, правда, мелодраматичности: герой умирал от яда, и над его трупом рыдала невеста, переименованная из Вереники в Таор. Она появлялась после отъезда Клеопатры, которая оставалась бесчувственной до конца спектакля. Антоний же исчез из парижской постановки, вместе с легионами, колесницами, лошадьми.

С переменой финала логично выстраивалась новая концепция, центром которой стал образ Клеопатры. Казалось бы, это возвращало балет к новелле Готье. Но цветущие прелести героини середины XIX века нимало не годились героине XX века с ее роковыми соблазнами. Клеопатра Готье отменно чувствовала бы себя в гостиной 1840-х годов, и ее пышные наряды, пожалуй, не резали бы глаз в кадрили. Клеопатра дягилевского спектакля скорее могла бы танцевать танго: ее голубой парик и обливающие тело ткани, весь силуэт женщины-вамп прекрасно выглядели бы в свете электрических люстр ресторана.

Современники подметили это. «В ней есть что-то... слишком пряное, слишком изысканное, слишком, я бы сказал, упадочное. Это настоящий Бирдсле на сцене»,— писал Бенуа о Клеопатре — Иде Рубинштейн.[2] Потом Левинсон переадресовал упрек Баксту, который «повредил своему произведению применением к нему чуждого стиля; образ Клеопатры, как бы сколок с графических видений Обри Бирдслея, вносит дисгармонию в самое сердце этого балета».[3]

---

[1] H. Gauthier-Villars. “Bacchus” à l’Opéra. “Comoedia Illustré”. 1909, Nr. 9, 15 Mai, p. 277.

[2] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1909, № 171, 25 июля, стр. 2.

[3] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 23.

По-настоящему упрекать следовало Дягилева. Это из-за его стремления усовершенствовать все слагаемые «Клеопатры» возникла дисгармония. В музыке она была выражена еще откровеннее, чем в живописи, потому что Дягилев прослоил партитуру Аренского страницами из других композиторов.

С. Л. Григорьев подробно описал совещание «комитета» «сезонов», на котором он присутствовал как будущий режиссер гастролей. В столовой дягилевской квартиры, за овальным столом с самоваром и закусками, кроме хозяина, сидели Бенуа, Бакст, Черепнин, Безобразов, Светлов, Нувель, Фокин, Григорьев. Дягилев «объяснял переделки в музыке. Увертюру Аренского следовало опустить, заменив увертюрой из *Орестеи* Танеева. Выход Клеопатры предполагался на музыку из оперы Римского-Корсакова *Млада.* Для вакханалии годилась музыка Глазунова, которой Фокин уже успешно пользовался.[1] Наконец Дягилев пожелал, чтобы Фокин сочинил большой финал на музыку Мусоргского из оперы *Хованщина*».[2] Музыку плача Таор над телом Амуна предложили дописать Черепнину. Дягилев играл на рояле отобранные отрывки. Фокин помечал в клавире замены.

Так Фокин вошел в среду, повлиявшую на всю его творческую судьбу. То, что до сих пор ему смутно подсказывала интуиция, получило поддержку у новаторов современного искусства. Но их влияние, активное и всеобъемлющее, со всем, что было в том хорошего и плохого, не просто закрепляло взгляды хореографа на эстетику современного балетного спектакля: оно совершало в этих взглядах заметный сдвиг. И если Фокин вслед за «Павильоном Армиды» Бенуа мог еще поставить «Египетские ночи», то «Клеопатра» Дягилева и Бакста исключала возврат к спектаклям типа «Эвники» и... «Египетских ночей». Отпали сюжеты с наивными любовными коллизиями и счастливой развязкой, а с ними — посредственная музыка. Немыслима стала ориентация на античность и Восток в трактовке живописцев XIX века. Все это, как противное хорошему вкусу, наотрез отвергалось.

Что же утверждалось взамен?

---

[1] Григорьев ошибся. Фокин впервые воспользовался музыкой вакханалии из «Времен года» Глазунова для парижской постановки балета Аренского. Осенью того же 1909 г. он предложил поставить вакханалию на сцене Мариинского театра в бенефис кордебалета. Но, как сообщала 22 и 28 ноября «Петербургская газета», это вызвало протест Кшесинской, Трефиловой и Легата. Вакханалия была впервые показана в Петербурге в благотворительном спектакле на эстраде Дворянского собрания, силами частных учеников Фокина, 22 января 1910 г.

[2] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 17—18.

Модная в литературе экзотическая тема с непременной примесью эротики, «жестокой» в одном случае, меланхоличной — в другом, и, соответственно, с трагическим или элегичным финалом. Музыка крупных композиторов, часто истолкованная наперекор ее содержанию. Живопись эрудированная и изысканная, подчиняющая своим целям музыку и самый танец.

Через два месяца после открытия гастролей Бенуа опубликовал в газете «Речь» серию статей о триумфах русского балета. О «Клеопатре» он писал: «Тут все было очарование, именно очарование, начиная с декорации Бакста, второпях довольно грубо написанной, но такой красивой по замыслу, по своим гранитно-розовым и мрачно-фиолетовым краскам. На этом странном, действительно южном, горячем и душном фоне так богато загорались пурпуры костюмов, блистало золото, чернели парики, так грозно надвигались замкнутые, как гроб и как саркофаг, испещренные письменами носилки Клеопатры». [1]

Сдержаннее оценил живопись «Клеопатры» Бомонт, видевший спектакль в Лондоне в 1913 году: «Гигантские мрачные базальтовые фигуры высились по обе стороны сцены и подавляли танцовщиков, казавшихся незначительными и мелкими. В глубине виднелись розовые колонны храма на фоне голубых вод Нила».[2]

Таор — Павлова и Амун — Фокин клялись друг другу в любви. Амун возвратился с охоты. «С детской резвостью Таор симулирует бегство и робость преследуемой газели. Амун пронизывает ее воображаемыми стрелами, которые мечет шутливо напряженный лук. Но вот уже нет ни дичи, ни охотника, воинственный задор сменился любовным томлением, и подоспевший жрец благословляет союз любовников, склонившихся перед ним в несколько вычурной позе египетских «орантов»,— писал Левинсон.[3]

Появлялся поезд Клеопатры, описанный в книге Джонсона «Русский балет»: «Окруженный рабами и охраняемый солдатами, огромный предмет, подобный раскрашенному саркофагу, выносили на высоте плеч, церемонно и заботливо опускали наземь во дворе храма. Дверцы странных носилок распахивались, открывая нечто, казавшееся мумией, запеленутой в обширные покровы.

---

[1] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1909, № 171, 25 июля, стр. 2.

[2] Cyril W. Beaumont. The Diaghilew Ballet in London. London, 1951, p. 60. В 1918 г. Дягилев вторично показал «Клеопатру» в Лондоне (в театре Колизеум), оформленную художником Робертом Делоне в кубистской манере. Новая живопись в такой мере не совпала с хореографией, что спектакль скоро и навсегда исчез из репертуара дягилевской труппы.

[3] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 19.

Закутанную фигуру поднимали осторожно и почтительно, ставили лицом к зрителю на заранее приготовленные котурны. Очертания тела слабо угадывались под покровами, которые рабыни начинали потихоньку разматывать. Всего двенадцать шалей, каждая редчайшего цвета и рисунка... Наконец оставалась только прозрачная дымка голубого покрывала. Скрытая фигура, до сих пор хранившая неподвижность, отбрасывала покрывало плавным движением руки, и Клеопатра представала во всей своей жестокой красоте, царственном великолепии и роскоши».[1] Царица — Ида Рубинштейн сходила с котурнов: «Полуобнаженная, нечеловечески высокая, с волосами, покрытыми голубой пудрой; она направляется к ожидающему ее ложу; движение обнажает ногу, более длинную и стройную, чем у сказочных образов прерафаэлитов»,— писал Левинсон.[2]

Конфликт возникал в кратком эпизоде: Амун, не слушая жалоб Таор, просил любви Клеопатры и получал ее ценой жизни. Прислужницы задергивали пологом ложе любовников, и действие выходило в дивертисмент. Танцевали служительницы храма и рабыни Клеопатры. Мерно ударяя в бубны, танцевали еврейские девушки, окружая свою протагонистку — Шоллар. Танцевали любимые рабы Клеопатры — Карсавина и Нижинский. Они играли «золототканым покрывалом, перебрасывали его друг другу, носились с ним и, прыгая высоко в воздух, разматывали его и снова в нем заволакивались».[3]

Таор исполняла перед пресытившейся любовью царицей танец со змеей. Наставала пауза. И следовала главная приманка дягилевской постановки — античная вакханалия. Врываясь в церемонию египетского этикета, она смещала стилистику зрелища. Это был самостоятельный балет в балете.

«В наступившую паузу вторгаются бравурные звуки вакхического хоровода,— писал Левинсон,— увенчанные плющом, в широком вольном беге, выбрасывая вперед колени, овладевают сценой вакхические пары, полуодетые, в античных туниках и звериных шкурах, с обнаженными ногами; толпа вакхантов, отхлынув по сторонам, открывает свободный проход, в котором появляется одинокая женщина, повелительница пира (Вера Фокина). Наклонившись вперед всем корпусом, закинув голову, с застывшим взглядом и раскрытыми губами, обнажающими сжатые зубы, откинув назад руки, подбрасывая обнажившиеся колени, она топ-

---

[1] A. E. Johnson. The Russian Ballet. London, 1913, p. 67—68

[2] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 20.

[3] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1909, № 171, 25 июля, стр. 2.

чет землю в радостном исступлении; вокруг нее опять смыкается застывшая на мгновение толпа. Но в бурный подъем вливается идиллическая пасторальная нота: жеманясь и приплясывая, как длинноногий жеребенок, впервые выпущенный в поле, близится к хороводу юная девушка (Софья Федорова), преследуемая двумя крадущимися за нею сатирами, исподтишка подыгрывающими на многоствольных цевницах. Заметила и привлекла к себе нежданную гостью повелительница плясок, и, отбросив назад торс и сплетя руки, закружились обе на месте, между тем как толпа вакхантов, разбившись на отдельные хороводы, вторит их круговому движению. Как вдруг оба сатира, выждав миг утомления головокружительной пляской, бросаются на намеченные жертвы, овладевают ими и скрываются со своей ношей, преследуемые буйной толпой».[1]

Вакханалия контрастно оттеняла действие «Клеопатры». Контраст заключался в содержании: царица Египта губила любовь юной соперницы, царица греческой интермедии приветствовала неофитку вакханалий. Контраст был и во внешнем развитии действия: стремительный поток вакханалии перебивал медленное течение пира Клеопатры и, в сущности, затоплял его. Фокин признавался, что наибольший успех имела вакханалия. «Высшей точкой спектакля «Клеопатра» была вакханалия,— подтверждал Бенуа.— Вакханалия вызвала такой энтузиазм в Париже, что дирижеру пришлось на несколько минут остановить оркестр».[2]

Действие шло на спад в пантомимных эпизодах отравления Амуна, отъезда Клеопатры и плача Таор. Как писал Бенуа, «балет в узком смысле уже кончился», и, «по мнению опытных драматургов, момент был более, чем рискованным». Спасала лишь Павлова — Таор: «Парижская публика не уходила не потому, что ожидала еще какой-то развязки, а потому, что она как бы щадила чувства этой девушки, что уйти от ее безутешного горя было бы какой-то «бестактностью».[3]

Бенуа понимал искусственность замысла. Знал он и пружину вдохновения, безотказно приводившую в действие хитроумный механизм спектакля. Недаром он упоминал о «чарах талантов», которые «заставили поверить изображаемой небылице, заставили умолкнуть попреки на музыкальные вандализмы, заставили увидать на сцене настоящую жизнь, настоящий античный мир, тогда как никогда ничего подобного тому, что разыгрывалось, быть не

---

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 20—21.
[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 296.
[3] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1909, № 171, 25 июня, стр. 2.

могло. Никогда египетские «помещики» не ухаживали за служанками храма и не пускали в цариц стрел с любовными записками. Никогда супруги фараона не предавались любовным ласкам на паперти храма, никогда они не отравляли минутных фаворитов на глазах у всякого сброда, пришедшего их чествовать. Наконец, если и были у Клеопатры греческие танцовщики, то не перед великими богами позволила бы она расплясывать ту вакханалию, которая подняла парижскую публику и заставила ее, обыкновенно сдержанную и корректную, вопить...» [1]

«Чары талантов» действовали так магически еще и потому, что сочетали эрудицию, изысканный вкус, с одной стороны, и опьяняющий, дикий азарт — с другой. «Наш балет заставил парижан заговорить о хоровом начале в балете, о том, что он должен являть собою одно одушевленное целое, что и достигнуто русскими»,— рассказывал режиссер «сезона» Санин интервьюеру.[2] Носителем вдохновения был Фокин, пылко веривший в им созданное. Эту веру разделяли с ним актеры. Для многих произнесенное Фокиным новое слово на всю жизнь сохранило силу откровения. Глубокая вера выручала там, где могли подвести ухищрения тонкого расчета.

Там же, где начиналось подлинное искусство, возникали шедевры. Таким шедевром явились «Половецкие пляски».

«Половецкие пляски»

Фокин вспоминал репетиции на Екатерининском канале: «Откуда брались мои pas? Я бы сказал — из музыки. Иногда я приступал к постановке во всеоружии, напитавшись материалами. На этот раз я пришел с нотами Бородина под мышкой... я верил, что если половцы танцевали и не так, то под оркестр Бородина они должны танцевать именно так».[3] Репетиции шли в то время, когда на сцене Мариинского театра доживала свои дни первая постановка «Князя Игоря», относившаяся к 1890 году. Пляски половцев там ставил Лев Иванов. В пору премьеры они казались современникам «удивительно оригинальными и роскошно поставленными танцами, возбудившими всеобщий восторг».[4] Теперь, как и все остальное в данном спектакле, они должны были обветшать.

---

[1] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1909, № 171, 25 июля, стр 2.

[2] Парижские впечатления (Беседа с артистом и режиссером А. А. Саниным). «Петербургская газета», 1909, № 160, 14 июня, стр. 9.

[3] М. Фокин Против течения, стр. 232—233.

[4] К[ашк]ин. «Князь Игорь». «Русские ведомости», 1890, № 298, 29 октября, стр. 1.

Фокин, отрицавший какие бы то ни было влияния, намеренно ничего из ивановской постановки не брал. Но нельзя пренебречь свидетельством Ширяева, что Фокин «лишь усилил, оживил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым»,— а в них Ширяев когда-то исполнял соло с луком.[1] Если в этом свидетельстве кое-что и преувеличено, несомненно одно: направляющим стимулом для каждого явилась музыка. Ее хоровое, рапсодийное начало Лев Иванов услышал и понял так же, как услышал он музыку Второй рапсодии Листа, и дал блистательный эквивалент в развитом массовом танце. Широкий, летящий «на крыльях песни» ход пленниц; скользящее круженье половецких девушек; лучники, скачущие стремглав, взвивающиеся в диких прыжках в воздух; мальчики, на бегу хлопающие себя по коленям, топчущие землю в своеобразной присядке... Все это, разумеется, было у Льва Иванова академично, упорядочено по движениям и переходам групп, по всей компоновке ансамбля. Фокин нашел новые ракурсы, действительно «усилил, оживил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев». Но основой «Половецких плясок» остался для него тот же, что и у Льва Иванова, классический танец. Это не укрылось от современников. Уже 20 ноября 1910 года А. И. Гидони в лекции «Театр и танец» заметил, что «веселое варварство» фокинских «Половецких плясок» являет собою «визионерство» классического танца, то есть воспроизведение классики по субъективным представлениям балетмейстера».[2]

Ширяев, рассказывая о своем характерном классе в балетной школе, отметил, что пригодился этот класс не только учащимся. «Он служил источником вдохновения и для балетмейстеров». М. М. Фокин, например, перед постановкой того или другого спектакля нередко заглядывал ко мне на уроки и записывал танцевальные движения из характерного экзерсиса. Так, помнится, он извлек из него несколько па для «Половецких плясок».[3]

Класс Ширяева подытоживал и систематизировал все, что накопилось за XIX век в балетном характерном танце. Основой такого танца была театральная стилизация народной пляски: плясовая форма любой национальности непременно пропускалась сквозь призму классического танца и подчинялась академизму его структурных форм. Правила выворотных положений ног в позициях, правила направлений рук в позициях определяли почти

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 91.
[2] «Петербургская газета», 1910, № 320, 21 ноября, стр. 11.
[3] Александр Ширяев. Петербургский балет. стр. 91.

каждый прием, и только танцовщикам, воспитанным на классическом экзерсисе, были доступны эти характерные танцы.

Такие танцовщики выступали и в «Половецких танцах» Иванова, и в «Половецких плясках» Фокина. Координация тела в сочетаниях движений, рисунок рук (у пленниц, например, руки плыли в канонах классических позиций), натянутый подъем ног в прыжках лучника, несмотря на стилизацию, оставались теми же, что и в классическом танце. Не случайно главный успех выпал на долю лучника — Больма, исполнявшего в Мариинском театре классические pas de deux и pas de trois.

Фокин пользовался движениями характерного класса Ширяева, включавшего, кстати, цитатные примеры из балетного репертуара. Балетный рецензент петербургского возобновления «Князя Игоря» (22 сентября 1909 года), где в «Половецких плясках» полностью повторялась парижская постановка Фокина, мог не знать танцы Иванова из первой постановки оперы. Но он знал «Раймонду» Петипа и справедливо заметил, что половецкие мальчики хлопают себя по коленям, «как сарацинские невольники в «Раймонде».[1]

Восхищенным участникам, зрителям, критикам было не до анализа разных редакций. В противоположность «Клеопатре», «Половецкие пляски» были пылко приняты русским театром и критикой.

Постановка обладала качествами, не зависевшими от режиссуры спектакля в целом или одного только половецкого акта. В Париже его ставил Санин, и Фокин встретился как равный с режиссером, с именем которого когда-то был связан его первый, неосуществившийся опыт хореографа на императорской сцене — плясовой эпизод в «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Еще меньше зависели качества хореографии от оформления: в Париже — Рериха, в Петербурге — Коровина. Песчаная степь Рериха под темным небом, с палатками, освещенными отблесками дымных костров, «бесконечные переливы погасших красок»[2] его костюмов были лучшей оправой для танцев, чем несколько прозаичная «археология» Коровина. Условная «суровость» Рериха предлагала поэтически обобщенный образ половецкого стана и тем отвечала образности фокинских плясок.

Образность рождалась из музыки, а музыка не стремилась к этнографической похожести. Образ степного раздолья, необуз-

---

[1] Танцы в опере «Князь Игорь». «Петербургская газета», 1909, № 262, 24 сентября, стр. 6.

[2] Н. Костылев. Русская опера и балет в театре Châtelet. «Слово», 1909, № 796, 15 мая, стр. 5.

данной воли, бешеного бега коней, несущих диких всадников, был дан Бородиным. Но воплощенная Фокиным, музыка Бородина зазвучала так, что приход Стравинского, а потом и Прокофьева, казался предсказанным. К тому же Фокин не совершал над ней ни малейшего насилия. Факт значительный потому, что насилие над музыкой уже наметилось в оркестровке «Шопенианы», утвердилось — с легкой руки Дягилева — в «Клеопатре» и стало потом спутником многих фокинских постановок. В «Половецких плясках», наоборот, хореография до такой степени совпала с музыкальной основой, что обречены были всякие последующие попытки оторвать танец от музыки.

В медленном зачине пленницы опоясывали сцену широким хороводом. На ходу они то заслоняли лицо согнутой в локте рукой, то, откидываясь, перегибались назад всем телом. Вихрем налетали половцы, мчались, воздев в руках луки, взвиваясь в воздух с поджатыми в коленях ногами. В их буйном танце возникал сразу бег коней, полет степных орлов, звон стрел. Темы, звучавшие врозь, сталкивались, лучники окружали пленниц, пляска которых наполнялась истомой. Пригнувшись к земле, крадучись, каждый воин выбирал жертву, а та пугливо-ожидающе замедляла шаг: на внезапно оборванной музыке каждый воин перекидывал через плечо похищенную «пленницу с моря дальнего». Их заслоняли, вклиниваясь, стройные юноши, легко гарцуя по сцене, ритмично вытаптывая ее в прихотливо изменчивом рисунке групп. В финале «многоголосье» и «многотемье» танца сливались в один синхронный поток. Он заливал сцену, перекатываясь волнами, когда бегущая толпа резко сбивалась на другое направление, чтобы, отпрянув, вновь повторить мотив набега-прибоя. Повернув, поток устремлялся к рампе, то нахлынув, то отхлынув, грозя залить, перекатиться через нее. Тела раскачивались в мощном унисоне-заклинанье, как бы вторя хору, славящему хана. Колдовское, шаманское было в повторах торопливой припрыжки, разрезаемых внезапным приседаньем, в одинаковых всплесках рук, в одинаковом безумии пляски. Занавес опускался в момент полного ее разгула.

«Половецкие пляски» оказались самым цельным и оригинальным произведением первого парижского сезона. «Клеопатра», «Павильон Армиды» и «Сильфиды» («Шопениана») отличались от петербургских подлинников лишь степенью переделок. «Пир» попросту был сборным дивертисментом.

Пир начинался выходом участников на музыку шествия царя Додона из «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Затем следовала мазурка из «Жизни за царя», поставленная еще

Н. О. Гольцем, чардаш Глазунова — Горского, гопак Мусоргского — Фокина и pas de deux Голубой птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы». Pas de deux было переименовано в «Жар-птицу», партнеры носили ориентальные костюмы Бакста, которые не могли не дисгармонировать с ажурным рисунком танца Петипа. Заканчивался «Пир» лезгинкой из «Руслана и Людмилы», трепаком из «Щелкунчика» и кодой — финалом Второй симфонии Чайковского, поставленной Фокиным. На генеральной репетиции было показано еще grand pas classique hongrois из «Раймонды», не вошедшее в программу премьеры.

В «Пире» участвовали Карсавина и Нижинский (pas de deux), Розай (гопак), Софья Федорова и Мордкин (чардаш). Декорация принадлежала Коровину, костюмы Баксту, Бенуа, Билибину и Коровину. Дирижировал Эмиль Купер.

Итоги и отзвуки первого сезона

Успех первого балетного сезона далеко обогнал успехи сезонов 1907 и 1908 годов. Он сделал спектакль на сцене театра Шатле событием интеллектуальной жизни Парижа. Вместе с тем успех этот был менее безусловен. Выше всего оценивалось исполнительское мастерство труппы в целом и многих танцовщиков в отдельности. Почти безоговорочно были приняты хореография и живопись спектаклей. Но укоры вызвала смешанная музыка «Клеопатры», оркестровка «Сильфид», и даже оригинальная партитура «Павильона Армиды» встретила холодный прием.

Несовершенство музыкальной части балетов наглядно выступало рядом с высокой культурой оперных спектаклей дягилевской антрепризы. И. Липаев писал: «Что касается до музыки, то, кроме «Армиды», она состояла из сборных нумеров, причем эти нумера принадлежали различным авторам и тем нарушалась буквально всякая стройность в плане музыкальных сцен и ансамблей».[1]

Французская критика также оговаривала невысокие качества музыки. Анри Готье-Виллар отзывался о «Павильоне Армиды»: «Ослепленный мизансценами и группами, которые изобрел балетмейстер Фокин, я мало обратил внимания на музыку г. Черепнина, напомнившую разве, что кое-какие незавершенные тристановские пассажи, эхо Schlummermotiv'а[2] (с непременным Glockenspiel[3]), на некий вальс, который, право, лучше забыть, запомнив

[1] И. Липаев. Из Парижа и Лондона. «Русская музыкальная газета», 1909, № 26-27, 5 июля, стр. 612.

[2] Мотив сна (*нем.*).

[3] Глокеншпиль (*нем.*) — ударный инструмент.

лишь часы, бегущие от волшебного маятника, томных альмей, шутов с погремушками, смешных демонов, немыслимо соблазнительных ведьм и арфисток, проделывающих свои эволюции под журчанье струй фонтанов, таких стройных среди деревьев».[1]

Через две недели Готье-Виллар заявил: «По правде, я не в восторге от партитуры «Сильфид» — мозаики из ноктюрнов, вальсов, прелюдов и мазурок Шопена. Но пластический перевод этого сомнительного замысла восхитителен». Критик переходил к «Клеопатре»: «Фрагменты из Римского-Корсакова, Глинки, Танеева, Глазунова и Мусоргского сопровождали это необычайное зрелище. Кто их слушал? Я видел в публике лишь возбужденные лица, блестящие глаза, прикованные к гибким еврейским танцовщицам или к прекрасным рабам Клеопатры. Строжайшие меломаны не отрывались от мелодического изгиба ног Иды Рубинштейн, крылатого ритма движений Михаила Фокина и мимолетных гармоний, подготовленных и разрешенных невесомым телом Анны Павловой».[2]

Музыка отступала перед остальными слагаемыми спектаклей. Камиль Беллег заметил, что музыка «Клеопатры» и «Сильфид» непричастна к успеху этих балетов. «Партитура «Клеопатры» сшита из пестрых лоскутьев», а сильфиды, «танцующие, как ангелы», вынуждены делать это под мазурки и вальсы Шопена, «оркестрованные из рук вон скверно».[3] Критик отдал главную дань похвал мужскому танцу. Причина была ясна. Театр Большой оперы имел сильных танцовщиц, но искусство мужского танца находилось там на низком уровне, как, впрочем, и в других балетных театрах Европы.

Журнал «Ле театр» за три недели до начала гастролей предупредил читателей, что «когда русский балет развернет свои действия в Париже, придется посчитаться с тем, насколько велико превосходство некоторых его танцовщиков»,[4] и перешел к разговору о Нижинском и Павловой. Но на первом же спектакле парижане открыли для себя еще и Карсавину, Каралли, Федорову, Шоллар, Фокину, Смирнову, Больма, Розая, Мордкина, Фокина и невиданный ансамбль кордебалета.

---

[1] Henry Gauthier-Villars. Opéra Russe (Châtelet). "Comœdia", 1909, Nr. 598, 20 Mai, p. 1—2.

[2] Henry Gauthier-Villars. Opéra Russe (Châtelet). "Comœdia", 1909, Nr. 605, 5 Juin, p. 2.

[3] Camille Bellaigue. La Saison Russe du Châtelet. "Revue de deux mondes", 1909, 15 Juillet, p. 450.

[4] Louis Schneider. Le Ballet Russe "Le Théâtre", 1909, Nr. 249, 1 Mai, p. 19.

После генеральной репетиции репортер газеты «Комедия» констатировал «потрясающее превосходство русской школы танца над французской и даже итальянской, которые, может быть, уже не заслуживают прежней высокой репутации».[1]

Совершенство ансамбля, созданное этой школой, стало общей темой в отзывах о русском балете. «Как искусно и гармонично окружают солистов их товарищи, состязаются с ними и вторят им»,— писал Миль Сиссан.[2]

Французская пресса озадаченно подводила итоги. «Каким образом русские, так уступающие нам в делах искусства, достигли столь высокой степени мастерства? Каким образом впали мы в подобную дряхлость?..— изумлялся Гастон Павловский, отвечая тут же: Во всей труппе нет ни одного мужчины и ни одной женщины, которые не увлекались бы полностью, не танцевали бы с радостью, энтузиазмом, всепоглощающей любовью к искусству».[3]

Рецензии собственно театральной прессы не исчерпывали значения «сезонов» для культуры Франции и всей Западной Европы. Влияние русской хореографии превысило профессиональные границы. В узко профессиональном аспекте оно послужило толчком для возрождения балетного театра во Франции, Италии, Германии, благодаря ему был основан национальный балет Англии. Влияние балетных «сезонов» все более определяло критерии современного в художественных вкусах и модах. Любопытные примеры дал в своем знаменитом романе Марсель Пруст.

В одном случае, пользуясь импрессионистской манерой письма, он сразу же называл и адрес вдохновившего его художника, так рассказав о героинях книги «Под сенью девушек в цвету»: «...Лица, может быть, мало отличавшиеся по структуре, вытягивались или расширялись, смотря по тому, озарялись ли они пламенем рыжих волос с розовым отливом или белым светом матовой бледности,— становились чем-то иным, как те аксессуары русских балетов, что иногда при дневном свете представляют всего лишь обыкновенный бумажный кружок, который, однако, повинуясь гению Бакста, в зависимости от светло-красного или лунного света, пролитого на декорацию, четко вкрапливается в нее, как будто это — бирюза на фасаде дворца, или мягко распускается, точно бенгальская роза среди сада. Так познавая лица,

---

[1] Paulino. La Générale de l'Opéra Russe. Un Gala magnifique au Châtelet. "Comœdia", 1909, Nr. 597, 19 Mai, p. 3.

[2] Mill Cissan. La Saison Russe. "Comœdia Illustré", 1909, Nr. 11, 1 Juin, p. 304—305.

[3] G. de Pavlowsky. L'enthousiasme. "Comœdia", 1909, Nr. 608, 8 Juin, p. 2.

мы измеряем их, но как художники, а не как землемеры». И, переходя к описанию изменчивого лица возлюбленной героя, Пруст замечал: «...каждая из этих Альбертин была другая, подобно тому как танцовщица при каждом своем появлении кажется иной, если от бесконечно разнообразной игры прожектора меняются ее очертания, краски, характер».[1]

Строки Пруста заключают в себе тонкое понимание образности русских балетов и непосредственно отражают воздействие этой образности, то есть передают ее художественное восприятие. Пруст поэтически выразил те особенности русских спектаклей, о которых позже и иначе, на языке научных понятий писала Н. И. Соколова: «Постановки Головина, Коровина, Рериха, Бакста отличались насыщенностью цвета, красочным изобилием, растворявшим самого актера в живописной, зыбкой красочной массе декораций, в пышных костюмах. Движение, мотивированное музыкальным сопровождением, и цвет, изменяемый световыми эффектами, были основными источниками непосредственного эмоционального возбуждения зрителя. Этот театр апеллировал к внешним ощущениям своей публики и в первую очередь к зрительным».[2]

Столь открытое воздействие образов «русских сезонов» не помешало Прусту в другом случае усмехнуться над модой. «Одновременно с расцветом русских балетов появилась княгиня Юрбелетова,— писал он,— сразу открывшая и Бакста, и Нижинского, и Бенуа, и гений Стравинского, юная крестная мать всех этих великих людей, украсившая голову огромной дрожащей эгреткой, доселе неведомой парижанкам и возбудившей у них всех жажду подражания».[3]

Иронизируя, Пруст отталкивался от действительности. Светский обыватель открывал для себя русский балет как каприз моды, как ее неожиданный бросок в экзотику. Ходить на спектакли русских стало признаком хорошего тона. Недаром в комедии популярных драматургов Кайяве и Флерса «Священная роща» один из персонажей заявлял: «Мы становимся людьми благополучными, с шикарными связями, становимся снобами, мы посещаем русский балет».

---

[1] Марсель Пруст. В поисках за утраченным временем, т. II. Под сенью девушек в цвету. Л., Гослитиздат, 1935, стр. 531—533.

[2] Наталия Соколова. Мир искусства, стр. 188—190.

[3] Марсель Пруст. В поисках за утраченным временем, т. IV. Содом и Гоморра. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 124. «Дрожащие эгретки» вошли в моду после выхода Нижинского в роли раба Армиды. Бенуа одел танцовщика в костюм с тюрбаном, украшенным эгреткой.

Русский балет разносторонне влиял на мировое искусство. Отзвуки воздействий прослеживаются в сюжетах и стилистике произведений литературы, живописи, музыки. В первую очередь, разумеется,— в произведениях театрального искусства.

В то же время собственный эпатаж оказал обратное воздействие на русских. Дягилев сделал своим правилом в лучшем случае — удивлять, в худшем — не повторяться. Скоро он пересмотрел удельный вес слагаемых балетного спектакля. Процесс переоценки наметился в балетах Нижинского с 1912 года и достиг высшей точки к 1928 году в «Аполлоне Мусагете» Стравинского — Баланчина. Но эта тема лишь отчасти входит в пределы данной книги.

Второй сезон и противоречия Фокина

В 1910 году, во время подготовки второго сезона,— уже на сцене театра Большой оперы,— вопрос о месте танца в балетном спектакле был решен в правилах прошлогодних опытов. Эстетическая программа деятелей «Мира искусства» стала душой и плотью фокинских постановок. Живописно-драматургическая основа определяла образ спектакля. Музыка и танец вступали в содружество, чтобы служить драме и живописи как главным компонентам балетного действия.

Многие черты роднили зрелый балетный театр Фокина с поэзией и прозой русского символизма. Оглавления литературно-художественных журналов той поры являли такой же конгломерат пестрых и пряных названий, обещали читателю такое же путешествие по разным странам и в разные эпохи. За всем этим нарядным, изысканным, часто жутковатым маскарадом крылись одни и те же взаимосвязанные темы. Эти темы определяли миниатюризм форм в литературе, определяли они и миниатюризм форм фокинских балетов. Как многоактные балеты-симфонии последней четверти XIX века сближались с крупной формой (в литературе — с романом, в музыке — с многочастной симфонией, в живописи — с полотнами станковистов), так одноактные балеты совпадали с ориентацией смежных искусств на малую форму.

Интерес к новелле и короткому стихотворению, к фортепианной пьесе и симфонической поэме, к импрессионистскому этюду посвоему отозвался в хореографических миниатюрах Фокина.

Как в других искусствах, здесь выступила тема красоты соблазнительной, злой, самовлюбленной или вовсе бесчувственной. Заявив о себе в «Павильоне Армиды», она вернулась вновь в «Клеопатре» и «Шехеразаде», в «Тамаре» и «Петрушке», отозвалась в «Нарциссе и Эхо», в «Золотом петушке». Она сосед-

ствовала и перекликалась с темой обманчивой, неясной мечты, мечты балансирующей на грани сонной грезы и бреда,— а эта тема шла, своеобразно преломляясь, от «Шопенианы» через «Карнавал», «Призрак розы» и «Эрос» к «Прелюдам» и завершалась кошмаром «Паганини». «Танцы добрых духов могут быть и «à la Sylphides»,— на пальцах — «Белый балет», но без прямых линий и более фантастично»,— заметил Фокин, обдумывая вместе с Рахманиновым постановку его Рапсодии на тему Паганини.[1] Хореограф словно перекидывал мостик от «Шопенианы» к последнему балету того же идейного плана.

Сплетение названных тем прорезали две другие, столь же характерные: тема судьбы и прочно прикрепленная к ней тема безволия. Последняя, по меткому наблюдению Н. И. Соколовой, не была замечена европейской критикой, обманутой эмоциональной экспрессией фокинских балетов: «Ни один критик не подчеркнул, что это чувственное русское искусство было лишено волевого начала».[2]

Несостоятельность человека перед роком стала одной из трагических тем после 1905 года. «Все большую роль в поэзии Блока начинает играть тема глубоких и непримиримых противоречий, раздирающих душу современного человека, его жадных поисков пути к жизни и его бессилия перед нею», — находит В. Н. Орлов, предлагая как наглядный пример «Диалог о любви, поэзии и государственной службе», написанный в 1906 году и «представляющий собою своего рода исповедь Блока, хотя и высказанную в ироническом тоне».[3] Ирония и горечь прикрывали у Блока глубоко личное, исповедническое. Горечь и ирония современной жизни, ее непримиримые противоречия отразились в творчестве Фокина не прямо, а посредством сложных ассоциаций. И выступали они там не как существенные приметы содержания, а как эффектные мрачные пятна в радужной игре красок. Но и в таком качестве они все же выражали идейный смысл искусства своего времени, теснее и, главное, нагляднее смыкались с его определенными тенденциями, нежели балет второй половины XIX века смыкался с общими темами тогдашнего русского искусства.

Тема своеобразной «песни судьбы» проходила через балеты Фокина. Безвольный герой «Павильона Армиды» запутывался в сетях нни и сна, раскинутых роком. Бесстрастная, как рок, царица губила героев «Клеопатры». Судьба распоряжалась шахом, закалывающим

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 610.

[2] Наталия Соколова. Мир искусства, стр. 193—194.

[3] Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., Гослитиздат, 1956, стр. 84.

любимую жену в «Шехеразаде». Шемаханская царица, став у Фокина центральной героиней «Золотого петушка», выводила на первый план тему судьбы и начисто снимала сатирический смысл сказки Пушкина, иронию оперы Римского-Корсакова. Наконец даже в балете «Стенька Разин» интерес хореографа сосредоточивался на безысходной судьбе персидской княжны.

В большинстве названных балетов обращение Фокина к музыке композиторов-симфонистов отдавало прямой агрессией. Вместе с тем оно имело и положительные стороны. Во-первых, практика Фокина, одновременно с практикой Горского, утвердила права хореографов на воплощение собственно симфонической музыки, тем самым повысив общий уровень музыки в балете. Во-вторых, эта практика продолжала и двигала найденное в XIX веке симфонистами танца Петипа и Львом Ивановым.

Это тонко уловил Б. В. Асафьев. «Существо фокинских завоеваний, — писал он, — таится в проницательном проникании в процесс звучания, в «хватке» тех точек отправления, тяготения, опоры и вращения, на которых основано движение музыки (звучащего вещества) и в силу ритмических чередований и сопоставлений которых рождается крепкая спайка элементов музыки или слиянность и взаимопроницательность частиц музыкальной ткани. Фокин, остро ощущая и подмечая эти «узлы» или моменты концентрации звуковых частиц, тонко реагировал на смены ритмических биений и в колорите, и в динамике звучности, и в чередовании длительностей, и в логике музыкальных ударений. На этих звучащих опорных точках он воздвигал ритмический фундамент или основные связующие элементы танца, проводя от них сплетающиеся в разных направлениях линии (пластический контрапункт?) и строго различая танец в собственном смысле этого понятия от пластического речитатива или сказа».[1]

Асафьев исследовал сплав музыкально-хореографических форм в лучших балетах Фокина. Но он обошел вопрос о разрыве между содержанием симфонической музыки и содержанием балетного действия, к которому такая музыка подверстывалась иной раз произвольно.

Зато остро обозначился этот вопрос в цитированной уже статье И. И. Соллертинского.

В балетах Фокина, отмечал Соллертинский, «внутренний смысл действия лежит в обосновывающей его музыке, которую предстоит «вскрыть» и перевести на язык зрительных образов». Оправ-

---

[1] Игорь Глебов. В балете. «Жизнь искусства», 1920, № 574, 5 октября, стр. 1.

дывая интуитивным подходом Фокина к музыке «ляпсусы, за которые на него с резкостью обрушиваются музыканты», Соллертинский причислял к ляпсусам следующее: «Из «Шехеразады» выброшено вступление к III части и порой неудачно подтекстован новый сюжет; в «Струнной серенаде» Чайковского (балет «Эрос») купирован финал; массивная оркестровка давит фортепианную поэзию Шумана и Шопена».[1]

Но купюры делают и в специально оперной и балетной музыке крупных композиторов, не искажая ее сути. Оркестровка может огрубить фортепианную музыку, но не нарушить ее идеи. Наконец, сценарий, не совпадающий с программой музыкального произведения, возможен в балете, при условии, что «внутренний смысл действия» не противоречит смыслу «обосновывающей его музыки». Что именно такое противоречие было главным грехом Фокина, легко доказать, опираясь на доводы самого Соллертинского, данные, однако, безотносительно к музыке.

«Шехеразада»

Назвав эротическую тему «первым и наиболее явственным лейтмотивом фокинских балетов» и определив ее эстетическую и временную орбиту началом XX века, Соллертинский сослался на «Шехеразаду» — один из новых балетов сезона 1910 года. Там Шахриар, по совету брата, делал вид, будто уезжает на охоту, чтобы проверить верность любимой Зобеиды и других жен, и становился свидетелем измены. «Сцена наполняется телами, корчащимися в эротических спазмах и конвульсиях,— писал Соллертинский; — бронзовые индусы, громадные негры в серебряных шароварах сплетаются в объятиях на персидских коврах и шелковых подушках с затворницами султанского гарема; внезапно появляется свирепый падишах с телохранителями — и начинается неистовая резня. Пронзенные кинжалами и мечами, гибнут любовники, еще содрогаясь от последних судорог страсти».[2]

Красочную зарисовку пластического действия Соллертинский не соотнес с музыкой. Но именно это показало бы разлад между смыслом музыки Римского-Корсакова и пластикой Фокина и Бакста. Дело было не просто в том, что картина гарема оказалась насильственно связана с музыкой моря, которая «ведет за собой сознание слушателя из странствия в странствие, манит за собой, как сказ о далеких странах, как голос умиротворенной до поры до

---

[1] И. Соллертинский. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. В кн.: «История советского театра», т. I, стр. 336.

[2] Там же, стр. 340.

времени стихии».[1] Дело было главным образом в том, что балет игнорировал философский замысел Римского-Корсакова.

По словам Асафьева, в свое время В. В. Стасов объяснял философию «Шехеразады» как «вечное круговращение: из стихии к жизни к пробужденным лучами солнца чувствам, к борьбе и утехам, к радостям одухотворенной красотой действительности, и вновь — в стихию. Трагедии смерти нет. Но и стихия у Римского-Корсакова одушевлена: она всегда полна красой. Море в его музыке, прежде всего, красиво; а красиво оно сочетанием стройности и «переливающейся» в этом строе красочностью тембров. Во всем — мерный ход, мерное становление, ритм колоритного орнамента». И уже от собственного лица Асафьев прибавлял, что многое в музыке «Шехеразады» вызывает «глубокое волнение и сочувствие», но категорически настаивал, что композитору притом «вовсе чуждо все безобразное, конвульсивное, раскиданное, клочковатое».[2]

Асафьев устанавливал несовместимость «Шехеразады» с какой бы то ни было конвульсивностью. Соллертинский писал именно об «эротических спазмах и конвульсиях фокинского балета». Конвульсии были навязаны музыке вопреки ее складу.

Судороги любовного экстаза и кровавой резни могли найти себе оправдание в формальной передаче «ритмических биений и в колорите, и в динамике звучности, и в чередовании длительностей, и в логике музыкальных ударений» партитуры. Сделано это было тонко и обманывало порой даже больших музыкантов.

«Был я в Париже в дягилевских балетах, — писал С. С. Прокофьев Н. Я. Мясковскому уже в 1913 году, — и вот Вам мое мнение... «Шехеразада» поставлена пышно и в удачном соответствии с музыкой».[3]

Но что понимать под соответствием с музыкой?..

Еще не так давно Петипа, казалось бы формально следуя за музыкой, воздвигал на ее «звучащих опорных точках ритмический фундамент или основные связующие элементы танца, проводя от них сплетающиеся в разных направлениях линии (пластический контрапункт)», и притом создавал образы, которые были созвучны смыслу этой музыки, раздвигали ее границы, зримо дополняли смысл. Для Фокина же музыка Римского-Корсакова осталась лишь цветистым фоном напряженного действия, развертывающегося, как писал Я. А. Тугендхольд, «с неотвра-

---

[1] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, М., Изд-во Академии наук СССР, 1955, стр. 92.

[2] Там же, т. III, стр. 178.

[3] Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2. М, «Музыка», 1964, стр. 308—309

тимой быстротою рока».[1] В качестве звучащего фона она отступала перед фоном живописным, созданным Бакстом специально для им же придуманного эпизода, «сотканного из ласк и убийств», по словам Тугендхольда. Контрасты изумрудных стен и алых ковров, вся душная атмосфера гарема, освещенного висячими на цепях фонарями, теснее были связаны с действием, чем музыка: она превращалась в колоритный аккомпанемент.

Костюмы Бакста были новым словом в балетной живописи и во многом определили успех пластической драмы. Зеленые и розовые наряды танцовщиц варьировали интенсивную гамму декораций. Оранжевые костюмы одалисок, синие пятна плащей воинов проступали раздражающими взор контрастами. Пластическую характеристику Зобеиды дополнял ее костюм с «длинными цепкими и страшными шароварами, символизирующими — на взгляд Тугендхольда — ее жестокое, как жало пчелы, сладострастие».

Находкой балетной пластики была и сама пантомима «Шехеразады». На русской сцене XIX века пантомима прошла долгий путь от первых классицистских балетов Шарля Дидло к его же опытам в духе преромантизма, продолженным и переосмысленным у романтиков Филиппа Тальони и Жюля Перро, наконец законсервировалась в академической условности балетов Мариуса Петипа. Фокин начал преодолевать академическую пантомиму еще в «Эвнике», отталкиваясь от пластики Изадоры Дункан. Содружество с художниками «Мира искусств» сообщило новую направленность его поискам, определив крен в сторону красочной импрессионистской натуральности. Линейно стилизованную пластику «Клеопатры» разреза́л натуральным штрихом эпизод смерти Амуна, подготовленный свободной пластикой вакханалии.

В пряной экзотике «Шехеразады» натуральный жест занял основополагающее место в оргии жен Шахриара с невольниками. В сцене расправы актеры, по словам Фокина, «летели, борясь, кубарем с лестницы, падали вниз головой, висели кверху ногами». На репетициях «один солдат душил одалиску несколько раз, пока она не «научилась умирать». Другой волочил мертвую альмею по полу, пока кровь не пошла с ее ободранной ноги, третий выносил на плече и бросал к ногам шаха мертвое тело».[2] Фокин признавался, что, уча убивать, умирать, бороться, он имел в виду опыт французской борьбы, которой отдал дань в юности, — образец поистине небывалый для хореографов.

---

[1] Я. Тугендхольд. Русский балет в Париже. «Аполлон», 1910, № 8, май — июнь, хроника, стр. 70.

[2] М. Фокин. Против течения, стр. 243.

Но хореография импрессионизма нуждалась в натуралистических крайностях. Пантомима «Шехеразады» объявляла музейной благородную упорядоченность пантомимы старых балетов, переводила их в категорию исторического наследия (примером такого наследия выступил в репертуаре сезона 1910 года балет «Жизель»). О необходимости переворота свидетельствовал параллельный опыт Горского, показавшего в том же 1910 году балет «Саламбо» с эротической сценой в шатре Мато и натуралистическим эпизодом смерти этого героя.

Несовместимость натуралистической пантомимы с танцем высоко условного, обобщенного порядка сказалась уже в «Шехеразаде». И если Горский в «Саламбо», ничтоже сумнящеся, сочетал в некое эклектичное целое классический танец и бытоподобный жест, то у более тонкого художника Фокина танец либо проходил как вставной номер, либо ярким контрастным пятном вторгался в пантомиму, живописующую действие. Только пантомимным текстом пользовались Зобеида — Рубинштейн и Шахриар — Булгаков.

Правда, среди пляшущих одалисок, альмей, невольников выделялся едва ли не главный герой балета, золотой раб — Нижинский. Для него Фокин нашел пластический образ получеловека-полузверя: непрестанно движущийся, гибкий, он взмывал над пляшущими и увлекал их за собой. Он был протагонистом оргии, которая вставала в ряд с вакханалией «Клеопатры» и «Половецкими плясками» и так была описана Григорьевым:

«Фокин, путем сложных эволюций для различных групп участников, переплетенных, к тому же, множеством индивидуальных движений, сумел насытить танец таким богатым разнообразием, что кульминация его потрясала. Сильнейший момент хореографии наставал, когда, объединив все группы в одну, Фокин пользовался паузой в музыке для внезапной остановки, чтобы затем, еще усиливая движение, распутать этот клубок людей».[1]

Все же танец занимал в «Шехеразаде» подчиненное место, хотя бы потому, что музыка не давала условий для его развернутых форм. Фокин, художник столь самостоятельный, здесь становился иной раз неоригинальным. М. Н. Горшкова, одна из участниц «сезонов», в неопубликованных мемуарах, датированных 1955 годом, описала, например, пляску трех альмей. Танцовщицы сидели на коврике, поджав по-восточному ноги, и сначала двигались только их руки. Альмеи «постепенно поднимаются, — вспоминала Горшкова, — делают группы, все не сходя с ковра, и так же кончают.

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 46.

садятся на пол на поджатой ноге».[1] Это полностью совпадает с танцем двух альмей в «Дон Кихоте» Горского.

Другое дело, что танец вообще влачил жалкое существование в поделках эпигонов Петипа, формально перепевал вдохновенные композиции старого мастера и казался в ту пору дискредитированным. Да и шедевры самого Петипа, например дуэт принцессы Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы», исполнялись танцовщиками — соратниками Фокина — опять-таки формально и не доходили до публики в их подлинной сути, проигрывая даже рядом с «Шехеразадой». Этим, вероятно, объяснялось неприятие их даже тонкими ценителями.

В. А. Серов писал о втором сезоне: «Балеты Дягилева, поставленные сообща — Бакстом, Бенуа, Фокиным и Дягилевым, были положительно красивы, за исключением двух-трех вставных номеров в сборных спектаклях — номеров чисто балетно-акробатического свойства; некоторые же, как «Шехеразада», прямо великолепны». О самом балете Фокина он заявлял: «Ставить «Шехеразаду» вопреки тексту Римского-Корсакова, подписанному под его великолепной сюитой, конечно, большое святотатство, но надо это святотатство *видеть*, — тогда преступление становится не столь тяжким и примирение возможно. Так много вложено в эти танцы истинной красоты, красоты одеяний, фона, красоты самих существ, движимых пленительной музыкой Римского-Корсакова, что забываешь эту разницу текста, а видишь и ощущаешь близость востока и признаешь сказку из тысячи и одной ночи». В подтверждение своих слов Серов ссылался на литераторов, музыкантов, художников «разных формаций, начиная с представителей салона Елисейских полей и кончая Матиссом, которые выражали свое восхищение, чему был сам очевидцем».[2] Естественно, Серова, Матисса, многих литераторов и даже музыкантов увлекала в «Шехеразаде» движущаяся живопись Бакста и нимало не волновала ограниченность танца как такового.

Вдобавок, вопрос о танцевальных качествах балета отступал на дальний план из-за полемики об общем характере сценического истолкования музыки. Полемика приняла весьма острые формы; одним из ее участников и выступил Серов, друг и сторонник Дягилева.

Перед тем, в августе, в той же газете «Речь» Н. Н. Римская-Корсакова, вдова композитора, выступила с резким протестом

---

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 140 Рукопись ВТО.
[2] В. А. Серов. Письмо в редакцию. «Речь», 1910, № 260, 22 сентября, стр. 3.

против самоуправства Дягилева. Напоминая, что Римский-Корсаков не терпел сокращений в своей и чужой музыке, она упрекала Дягилева, который обезобразил музыку «Шехеразады», воспользовавшись отсутствием конвенции между Россией и Францией, но не имея на то нравственного права.

«Партитура оказалась варварски перекроенной»,— утверждала «Русская музыкальная газета»,[1] став на сторону Н. Н. Римской-Корсаковой.

Умный и находчивый руководитель «сезонов», Дягилев проявлял наивную запальчивость, едва дело касалось нападок прессы. Отводя протест Н. Н. Римской-Корсаковой, он указал на солидарность с ним Дебюсси, Дюкаса и Равеля, высказанную в личных беседах. Он заметил, что для балета «были взяты 2 и 4-я части сюиты и сыграны одна за другой *без единой купюры, единого изменения, соединения или перемещения.* Все шло точно по партитуре Римского-Корсакова. До поднятия занавеса исполнялась 1-я часть сюиты...»[2] Наиболее вызывающей была ссылка на то, что Римский-Корсаков сам-де произвольно редактировал Мусоргского.

Вдова композитора выступила с новым письмом.[3] Заметив, что ей безразлично мнение французских композиторов, но, впрочем, ссылаясь тут же на Лало, она цитировала и то место в письме Серова, где говорилось о «святотатстве» по отношению к музыке Римского-Корсакова.

Даже Черепнин, дирижер дягилевской «Шехеразады», вынужден был сказать в интервью, что, хотя постановка Фокина «вышла необычайно эффектной», однако же «протест вдовы Римского-Корсакова совершенно справедлив», а «укор Дягилева совершенно не основателен и притом бессмысленный».[4] Перед Римским-Корсаковым, как редактором других композиторов, Черепнин советовал преклониться; смысл и достоинство этих работ давно оценены в России.

Шумиха в печати ничуть не смущала Дягилева; напротив, она только раззадоривала. Полемика была вестницей успеха, а успех, пусть спорный, пусть даже скандальный, давно, еще со времен

---

[1] Русский сезон в Париже. «Русская музыкальная газета», 1910, № 34-35, 22—29 августа, стр 709—710

[2] Сергей Дягилев. Ответ Н. Н. Римской-Корсаковой по поводу постановки «Шехеразады» в Париже (Письмо в редакцию). «Речь», 1910, № 248, 10 сентября, стр. 4

[3] Н. Римская-Корсакова. Письмо в редакцию. «Речь», 1910, № 267, 29 сентября, стр. 4

[4] Д. Наши беседы. У Н. Н. Черепнина. «Обозрение театров», 1910, № 1175, 18 сентября, стр. 16.

письма 1897 года к Бенуа, был задан как главная цель жизни. Позже Дягилев позволит себе обойтись с музыкой Римского-Корсакова еще более дерзко — и «Золотой петушок» превратится у него в 1914 году в оперу-балет. А Фокин? Он выступит постановщиком и даже пойдет дальше — еще через десять лет поставит на музыку «Золотого петушка» чисто балетный спектакль «Шемаханская царица».

«Карнавал»

Сравнительно с «Шехеразадой», большее место занял танец в «Карнавале» Шумана — другом балете сезона 1910 года. Дягилевская труппа сначала показала «Карнавал» в Берлине. Там в мае, в театре дес Вестенс, шли также прошлогодние новинки — «Клеопатра», «Сильфиды» и «Пир». Рецензент «Русской музыкальной газеты» упоминал: «К превращению в балет шумановского «Карнавала» немцы отнеслись неодобрительно, что следовало предвидеть: интимная фортепианная музыка Шумана не идет в театральные рамки и остается слишком тонка для сочетания с зрительными восприятиями сцены, слишком духовно и душевно содержательна, чтобы войти в роль аккомпанемента балетных танцев».[1] По существу замечание было неверно. Возможность сочетать тонкую музыку со «зрительными восприятиями сцены» была с тех пор неоднократно доказана. Уязвимость «Карнавала» Фокина заключалась в другом: сценическая интерпретация подчас расходилась с содержанием музыки.

Инсценировать музыку Шумана пытались и до постановки Фокина.

Еще в декабре 1908 года музыкальный критик Н. Д. Бернштейн напоминал: «Какие чудные детали рисовал Рубинштейн, разбирая «Карнавал» Шумана во время своего знаменитого фортепианного курса».[2] Фокин, должно быть, и натолкнулся здесь на мысль о постановке «Карнавала». При этом он мог вспомнить и действительный опыт балетной инсценировки «Карнавала», состоявшейся шестью годами ранее.

20 апреля 1902 года «Петербургская газета» уведомила читателей, что «для вечера, устраиваемого в пользу школы имени А. Г. Рубинштейна, недавно открытой на родине этого великого художника в с. Выхватинцах, придумана небывалая программа при участии таких композиторов, как гг. Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов и др. Устроительницы вечера, проф. консерватории

---

[1] Русский сезон в Париже. «Русская музыкальная газета», 1910, № 34-35, 22—29 августа, стр 709—710.

[2] Н Берн[штейн] Вечер танцев «Петербургская газета», 1908, № 351, 21 декабря, стр. 11.

г-жи Малоземова и Ирецкая... затеяли осуществить мысль Рубинштейна увидеть знаменитый «Карнавал» Шумана в лицах и на сцене. С этой целью упомянутые выше композиторы взялись оркестровать фортепианное произведение Шумана, и артисты и артистки нашей балетной труппы исполнят танцы, входящие в состав «Карнавала Шумана».

Вечер состоялся 26 апреля в Большом зале Консерватории,[1] но имена постановщика и исполнителей не сохранились. Очевидно, однако, что танцы эти не были связаны сюжетом, а представляли собой отдельные номера, иногда возникавшие по ходу музыки.

Фокин поставил «Карнавал» для благотворительного спектакля, устроенного писателями и художниками «Сатирикона» в зале Павловой 20 февраля 1910 года. Об этом вечере он подробно рассказывает в мемуарах, в частности о выступлении В. Э. Мейерхольда в роли Пьеро. С Мейерхольдом он в то время репетировал оперу Глюка «Орфей» в Мариинском театре.

«Как в сонном видении мелькнули призраки балета, поставленного Фокиным, с декорациями и костюмами по рисункам Бакста, — рассказывал С. А. Ауслендер. — Томные дамы, обнимающиеся под деревом с кавалерами в белых цилиндрах, бедный Пьеро, взмахивающий длинными рукавами, насмешник и проказник Арлекин — все это, представленное на сцене зала Павловой, смешалось в нежных и томных танцах».[2]

Балет, задуманный как интермедия, выплеснувшаяся со сцены в зрительный зал, показался настолько самостоятельным и интересным, что дирекция императорских театров включила его в репертуар.

Премьера «Карнавала» в Мариинском театре состоялась 6 февраля 1911 года, после того как балет прошел у «дягилевцев» в Берлине и Париже. Механизм казенного театра медленно приводился в действие.

Для Дягилева «Карнавал» сохранил значение интермедии — изящного пустячка, удачно контрастирующего с восточной пышностью «Шехеразады» и «Жар-птицы». Поэтому Дягилев отказался от предложенной Бакстом декорации террасы в парке, и «Карнавал» шел в сукнах. Перед густо-синим занавесом, окаймленным широкой полосой стилизованных темно-золотых лилий, стояли по обе стороны сцены два дивана в стиле 1830-х годов. Занавес же напоминал о прикладном искусстве новейшего времени; тогда сти-

---

[1] См. «Петербургская газета», 1902, № 113, 27 апреля, стр. 3.

[2] Сергей Ауслендер. Бал «Сатирикона». «Аполлон», 1910, № 6, март, хроника, стр. 35—36.

лизованные ирисы и лилии входили в орнамент, начиная с произведений архитектуры и полиграфии, предметов утвари (вазы, абажуры, ширмы) и кончая отделкой женской одежды. На этом фоне разворачивалась сюита танцев. Центром ее был роман Коломбины (Карсавина) и Арлекина (Нижинский), но подлинным героем являлся неудачливый мечтатель Пьеро.

Карнавал упрекали в разладе с музыкой. Балетная инсценировка сообщала романтическим порывам Шумана, полным жизни, оттенок призрачности и маскарадной игры. Пьеро — Булгаков напрасно пробовал удержать, остановить скользящие мимо, неуловимые образы томной Кьярины — Фокиной, кокетливой Эстреллы — Шоллар, бабочки — Нижинской, чертящей в воздухе бездумные узоры, и Коломбины, сочетающей все приметы «вечно женственного». Тщета его усилий особенно выступала в пьесе «Бабочка»: славному Пьеро казалось, что он накрыл шляпой порхающую красавицу, он радовался, по-детски хлопая руками, осторожно заглядывал под шляпу, бережно нянчил в ладонях призрак давно упорхнувшей мечты.

Арлекин воплощал дух Карнавала. Стройный юноша в черной полумаске, не надетой, а нарисованной, словно бы являющей подлинное лицо персонажа, в украшенной пестрыми ромбами одежде, выходил, обняв хорошенькую, как фарфоровая статуэтка, Коломбину. Их многократный ход опоясывал сцену, завершаясь в центре. Он состоял из мелко семенящего бега Коломбины на пальцах и припрыгивающих движений (невыворотное emboîté) Арлекина и тонко передавал серебристые всплески пьесы «Reconnaissance».

Блестящая заявка на обобщенную выразительность танца тут же сбивалась в пантомимный диалог. Он был изящен и остроумен. Влюбленные нежно ссорились и мирились. Арлекин складывал к ножкам Коломбины свое символически вынутое из груди сердце. Издеваясь над самонадеянным Панталоне — Орловым, он пользовался движениями классического танца, но хореограф хотел эти движения по возможности «оправдать». Например, Арлекин разрывал записку соперника, приглашающую Коломбину на свидание: исполнитель, подпрыгнув в entrechat six, разбрасывал в воздухе клочки бумаги.

Классический танец здесь, как и в большинстве номеров «Карнавала», играл служебную роль. Он был краской, которой хореограф пользовался умно и бережно для характеристики персонажей, для стилизации их поступков, но нигде не создавал обобщенные образы их внутреннего мира. Фигурки в духе бидермейер-стиля появлялись на темно-синем фоне, словно виньетки, набросанные рукой реминисцирующего художника-мирискусника, сплетались

в причудливые хороводы, исчезали... «Балет «Карнавал» демонстрировал с особой очевидностью, как близок был нам и нашим идеалам Фокин... — отмечал Бенуа. — В «Карнавале» гармония между нами стала особенно ясна. Музыка Шумана, которую мы все любили, была так волшебно переведена в позы, движения и настроения персонажей».[1]

В финале падающий занавес закрывал хоровод карнавальных фигурок и отделял от него Пьеро, связанного длинными рукавами собственного балахона с Панталоне: поэт, пытавшийся забыться в мире призрачных вымыслов, оказывался в объятиях прозаической действительности. Тема, близкая искусству 1910-х годов, здесь полностью расходилась с содержанием музыки Шумана. Но Фокин все же искал в музыке «Карнавала» шуманских автобиографических соответствий. «Шуман сам был борцом за новое искусство и вел энергичную войну с отсталыми музыкальными элементами — филистерами. У меня это воплощено в хореографических образах», — заявил он в интервью «Петербургской газете».[2] И тут постановщик был по-своему прав.

Правоту его оспаривали. «Карнавал» нравился далеко не всем. Прокофьев в цитированном письме Мясковскому от 11 июня 1913 года замечал, что постановка эта «скучновата и неизобретательна». Все же она оказалась одной из наиболее долговечных у Фокина, хотя бы сравнительно с такой новинкой сезона 1910 года, как «Ориентали». Хореографические наброски «Ориентали» включали в себя пять самостоятельных танцев на музыку Глазунова, Аренского, Бородина, Грига и Синдинга. Оркестром дирижировал Черепнин. Декорации написал Коровин. Исполнителями были Гельцер, Карсавина, Фокина, Волинин, Нижинский и Орлов.

«Жар-птица»

Центральным событием сезона стала «Жар-птица» Стравинского, шедшая под управлением дирижера Габриеля Пьерне, в декорациях и костюмах Головина (два костюма — Жар-птицы и царевны Ненаглядной Красы — принадлежали Баксту). Спектакль дал совершенно новую трактовку русской темы в балете. Он закрывал наперед путь таким ее воплощениям, какими были наивный, сусально-патриотический «Конек-горбунок» Пуни — Сен-Леона, сохранившийся в репертуаре казенной сцены с 1864 года, или «Золотая рыбка» Минкуса — Сен-Леона, поставленная в 1866 году, а в 1903 году переделанная Горским.

---

[1] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 319—320

[2] Театрал «Карнавал Шумана» «Петербургская газета», 1911, № 36, 6 февраля, стр 11

«Жар-птица» обновила пути фольклорной стилизации. Авторы балета ориентировались на образцы современной обработки русской сказки в поэзии, на современное ее видение в живописи. Воздействие «Жар-птицы» — при новой, разумеется, социальной трактовке образов — протянулось далеко в XX век. Оно прослеживается в лучших советских балетах на русские темы: «Сказка о попе и о работнике его Балде» М. И. Чулаки — В. А. Варковицкого (1940), «Каменный цветок» С. С. Прокофьева — Ю. Н. Григоровича (1957), «Конек-горбунок» Р. К. Щедрина — И. Д. Бельского (1963), а с ними и в балетах ориентального колорита; тут прежде всего выделяется «Легенда о любви» А. Д. Меликова — Ю. Н. Григоровича (1961).

Истоки «Жар-птицы», в свою очередь, весьма разнообразны. Народно-фантастические поверья и мотивы восточного фольклора, сложно вплетавшиеся в национальную природу русской сказки, широко разрабатывались в литературе, музыке, живописи, театре на рубеже двух веков. Мотивы народной фантастики интересовали Блока, проходили у Сологуба и Городецкого, наполняли почти все творчество Ремизова. «Жар-птицей» назвал Бальмонт свой сборник стилизованных былин. В живописи образы русской сказки находили воплощение у братьев Васнецовых, у Рериха и Врубеля, наконец молодой Коненков создавал скульптуры своих первых леших и других фантастических существ. В музыке некоторые оперы Римского-Корсакова, в частности — «Кащей Бессмертный» (1902), и произведения его учеников, такие, как «Баба-яга», «Волшебное озеро», «Кикимора» Лядова, явились непосредственными предтечами «Жар-птицы» Стравинского. С операми Римского-Корсакова в русский музыкальный театр пришла поэзия в талантливых сценариях В. И. Бельского и живопись: в Русской частной опере Мамонтова, где ставились эти оперы, работали выдающиеся художники-станковисты.

Разумеется, неравноценна трактовка сходных образов у разных поэтов, музыкантов, живописцев; неравноценна художественная сила этих образов, их философский смысл. Но их сближал интерес к национальной самобытности отечественной культуры, к ее народным истокам. Образ вещей птицы Гамаюн, запечатленный Виктором Васнецовым, глубоко отразился в стихах Блока, навеянных картиной этого художника. Феникс в «Садко» Римского-Корсакова по-своему воплотил образ птицы-девы — таинственного чуда восточных стран, а птицы Сирин и Алконост в его «Китеже» высоко поднялись над бесчисленными сиринами и алконостами, которые украшали в виде заставок издания русских сказок, входили в орнамент архитектурных мозаик. Наконец, его царевна Лебедь из

«Сказки о царе Салтане» подсказала Врубелю образ мистической красавицы, чьи таинственно сжатые уста, пожалуй, не в силах были бы произнести строптиво-насмешливую пушкинскую фразу: «Но жена не рукавица, с белой ручки не стряхнешь и за пояс не заткнешь».

Несомненна близость живописи «Жар-птицы» ко многим названным явлениям. Декорация Головина соревновалась с «узорчато-красочной «византийской» расточительностью»[1] музыки Стравинского. На сцене, по словам Фокина, был «сад, как персидский ковер, сплетенный из самых фантастических растений, замок невиданной зловещей архитектуры. Все в мрачных тонах с таинственно светящимся золотом».[2] Чудом Востока возникала в этом саду Жар-птица, одетая Бакстом в пурпур и золото. «Карсавина — Жар-птица сделала грим несколько врубелевского стиля,— вспоминал участник «сезона» Солянников: — огромные, загадочные «пустые» глаза птицы-феникса — облик чуждого земле сказочного существа».[3]

Вещая птица, зарницей мелькнувшая на сумрачном небосклоне русского символизма, стала залетной гостьей балета. Больше того, спектакль дягилевской труппы по-своему подытожил разработку русской сказочной темы в этом плане. «Древнее прошлое нашей страны, с его глубоким символизмом, было так красочно, живо и привлекательно, что мы не могли не воспользоваться им»,— вспоминал Бенуа.[4] Впрочем, для дореволюционной академической сцены символ далекой зарницы навсегда сохранил буквальное значение, так как «Жар-птицу» на ней не ставили.

Кому принадлежал замысел балета? Против обыкновения, никто из участников «сезона» не приписывал единственно себе этой чести. «Жар-птицу» сочиняли сообща, контаминируя мотивы разных сказок. «Основные элементы сюжета подсказал молодой поэт Потемкин, — сообщал Бенуа. — Разработке их было посвящено своего рода совещание, в котором приняли участие Черепнин, Фокин, художники Стеллецкий, Головин и я. Наш превосходный писатель Ремизов... был захвачен этой идеей... Самый тон его разговора, казалось, придавал жизнь нашему коллективному труду».[5]

В постановке «Жар-птицы» снова проявился организаторский гений Дягилева, его уменье преодолеть препятствия, привлечь но-

---

[1] Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., «Тритон», 1929, стр. 29.
[2] М. Фокин. Против течения, стр. 263—264.
[3] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 105.
[4] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 303.
[5] Ibid, p. 304.

вые таланты, войти во все частности и разрешить все трудности. На премьере он, по свидетельству Григорьева, сам управлял световыми эффектами, которые не удались на генеральной репетиции.[1] Но главной заслугой Дягилева было приглашение Стравинского. Он сделал это после того, как Черепнин отказался писать музыку «Жар-птицы», а согласившийся было Лядов не успел к назначенному сроку.

«Провидение включилось в его игру, — вспоминал музыкальный критик Робер Брюссель. — Спустя два года после нашей первой встречи я, снова оказавшись в России, получил записку, приглашавшую меня послушать незаконченный балет в исполнении молодого композитора — его друга. Мы собрались к назначенному часу в квартире в Замятином переулке, свидетельнице зачина стольких прекрасных зрелищ. За роялем сидел автор — молодой человек, стройный, сдержанный, молчаливый, со взглядом рассеянным и глубоким, с энергичными чертами лица и своевольным ртом. Как только он начал играть, скромная, слабо освещенная комната озарилась ослепительным светом. Первая сцена покорила меня, последняя исполнила восхищением. Страницы, покрытые мелкими карандашными набросками и лежавшие на пюпитре, над клавиатурой, открывали шедевр. Музыкантом был Игорь Стравинский, балетом — «Жар-птица».[2]

А 11 марта 1911 года Клод Дебюсси сказал интервьюеру: «Эти русские удивительны! В прошлом году один молодой человек сочинил для своего дебюта балет «Жар-птица», который был представлен в Париже. И вот эта первая работа оказалась чем-то очаровательно оригинальным».[3]

Фокин получил наконец идеального сотрудника в создании живописного театрального зрелища. Сюжет «Жар-птицы» предлагал обширные возможности: Иван-царевич, поймав Жар-птицу, отпускал ее на волю; за это она помогала победить Кащея и освободить плененных им царевен.

Фокин подробно рассказал в воспоминаниях о работе со Стравинским. Композитор играл для него наброски, а он мимировал сцены так, как они ему представлялись. В результате возник окончательный текст. «Наиболее увлекательной является система совместного творчества балетмейстера и композитора, когда два художника вместе вырабатывают смысл каждого момента

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 48.

[2] Robert Brussel. Avant la Féerie. Les Ballets de Serge de Diaghilev. Numero spécial de la "Revue Musicale", 1930, 1 Decembre, p. 40.

[3] Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М.—Л., «Музыка», 1964, стр. 193.

музыки, — признавался Фокин. — Конечно, для этого нужно взаимное понимание, нужно, чтобы один другого разжигал своей фантазией».[1]

Взаимное понимание было в ту пору безусловным. Молодой композитор находился под властью изобразительной силы новой хореографии. «Несмотря на все мое преклонение перед классическим балетом и его великим мастером Мариусом Петипа, — вспоминал потом Стравинский, — я испытал настоящий восторг, увидев «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» или «Карнавал» — те две постановки Фокина, с которыми мне к тому времени удалось познакомиться».[2] В 1930-х годах, когда Стравинский писал свою «Хронику», уже произошла его встреча с Баланчиным, хореографом, возродившим искусство Петипа в принципах симфонизма XX века, и он категорически заявил, что «сейчас развитие классического танца и его проблемы кажутся мне гораздо более актуальными и волнуют меня несравненно больше, чем далекая эстетика Фокина». С тех же позиций он заметил, что предпочитает «могучую хореографию «Половецких плясок» в «Князе Игоре» с их четкими и уверенными линиями несколько вялым танцам «Жар-птицы».[3]

Однако «Жар-птица» осталась немеркнущим шедевром балета начала века, с его установкой на импрессионистскую картинность. И Фокин — Иван-царевич, проникая в царство балетного академизма, не столько взрывал его основы, сколько возрождал к новой жизни.

Он был за драматургию с логическим развитием действия. Вводил пантомиму, где укрупненный и лаконично поэтизированный жест, поза, свободное и естественное движение всего тела объединялись стилистическим замыслом, предписанным музыкой и живописью спектакля. Отбирал и ограничивал танцевальные краски, присущие каждому данному персонажу. Логика поступков и острота пластических характеристик фокинского балета стала потом законом для хореографов, признающих театральную драматизацию действия необходимостью танцевального спектакля.

Но, с другой стороны, прав был и Стравинский, говоря о несколько вялых танцах «Жар-птицы». В этом сам он был повинен лишь в малой степени. Анализируя его музыку, Асафьев заметил, что «красочная расточительность партитуры становится даже ее недостатком из-за неясности формального момента в действии ба-

---

1 М. Фокин. Против течения, стр. 257.

2 Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 67.

3 Там же, стр. 70

лета и конструктивной вялости. Впрочем, это уже не вина композитора, а тех, кто компоновал сюжет и его развитие. Нет органической связи между эпизодами. Каждый красивый и эффектный сам по себе момент кажется среди целого случайным. Действие течет прерывисто. Ритм его неустойчив, темп — тоже».[1] Упрек справедлив: нанизанные одно за другим звенья различных фольклорных источников, казалось бы сложившись в законченное целое, все же представляли собой своего рода «картинки с выставки» – цепь продуманных, но имеющих самостоятельное значение миниатюр.

Это определило свойства хореографии. «В постановке были применены три различных ряда выразительных средств,— констатирует Г. Н. Добровольская. — Жар-птица танцевала на пуантах, в ее танце изобиловали прыжки, создававшие впечатление полетности. В основе партии Жар-птицы лежал классический танец, но он был использован ограниченно, в соответствии с задачами образа. Царевны танцевали босыми. Тем самым пластика фантастической Жар-птицы противопоставлялась пластике царевен: они рисовались обыкновенными, хотя и опоэтизированными девушками, земными, но возвышенными. Персонажи Поганого царства были решены средствами гротеска... Пластика персонажей Поганого царства противопоставлялась и поэтичности царевен, и искрящейся в танце Жар-птице».[2]

Противопоставленные образы возникали поочередно, не вступая в прямое взаимодействие и борьбу. Связь между ними осуществлял Иван-царевич, чья музыкально-пластическая характеристика наименее выразительна. Являясь по своему месту в спектакле субъектом действия, он по сути дела им не был: активность героя оказывалась мнимой, так как музыка и танец, ведя его от эпизода к эпизоду, собственных его переживаний не давали. Музыкально-пластическая немота превращала Ивана-царевича (даже в исполнении Фокина) в фигуру из пейзажа со стаффажем: она важна не сама по себе, а постольку, поскольку помогает оценить остальные компоненты картины.

«Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при появлении Ивана на заборе, при его оглядывании чудес волшебного замка, при прыжке с забора... лишь намек на тему, отдельные нотки», – вспоминал Фокин

---

[1] Игорь Глебов Книга о Стравинском, стр 30—31

[2] Г Добровольская Два балета Стравинского — Фокина В сб. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского». Л, Музгиз, 1963 стр 19–20

о работе со Стравинским. По замыслу хореографа, Иван-царевич должен был лишь обращать внимание зрителей на творящиеся перед ним чудеса: на глухую темноту сада, на блеск золотых яблок, на огненный полет Жар-птицы.

В pas de deux Ивана-царевича и Жар-птицы музыка и танец соревновались, описывая сказочное существо, таинственное заморское чудо. Фокин по-своему перенимал опыт творцов «Лебединого озера» и продолжал их великую традицию. Ослепительный, сыплющий искры вихрь и пугливые спады-замирания музыки нашли отклик в танце. Фокин воспользовался сравнительно редкими приемами классического дуэта, в которых партнер поддерживает балерину не за талию, а за руки. Он щедро варьировал скрещения рук. Танцовщица, склоняясь в первом арабеске с правой ноги, закрывала опущенное лицо, затененное свисающими с головного убора бусами, локтем правой руки, за которую ее держал партнер. Левая рука, высвободившись, опускалась загнутым крылом на плечо партнера: остановленная в полете птица смятенно пыталась вырваться. Но попытки были тщетными, и птица, обессилев, склонялась к его ногам: танцовщица опускалась на колено, а партнер отводил ее руки так, что они, сомкнувшись извилистым кольцом над головой, открывали зрителям лицо таинственной девы-птицы.

«Руки танцующих в его постановках играли огромную роль,— вспоминала Горшкова. — Самое главное в нем было то, что он чистую классику Петипа и Л. Иванова сочетал со своей фантазией и не портил, а скорее украшал ее и давал соответствующий стиль».[1]

Получив свободу, красавица улетала, обернувшись сыплющей искры птицей, и опять показывала свой загадочный лик, убаюкивая Поганое царство танцем-песней.

А царевич встречал новое чудо. Тринадцать царевен спускались из замка в сад. Подобно королевнам из «Ночных плясок» Сологуба, они были в рубашках, с распущенными волосами и босы. Фокин усложнил теперь пластику для профессиональных танцовщиц, но сохранил непринужденный характер игры, вполне отвечавший пляскам королевен, как их описала в свое время Л. Я. Гуревич. Волшебные яблоки, брошенные враз, золотыми дугами пересекали сцену, создавая «византийский» фон для иконописных красавиц. Танец нигде не терял изобразительного, конкретно оправданного назначения: девушки играли яблоками, играли собственными волосами, перебирая, откидывая, оглаживая их длинные пряди, играли друг с дружкой, водя хоровод, убегая от подруг, обнимаясь с ними. Здесь танец становился «минутной реализацией

---

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 138

всех возможных поступков и жестов», как писал в газете «Фигаро» Абель Бонар,[1] объясняя «новую роль» современной хореографии.

Внутри этой игры разворачивался «роман» Ивана-царевича и царевны Ненаглядной Красы. Эпизод представлял собой обособленную миниатюру в цепи других миниатюр. Полувековой путь должен был проделать потом балетный театр, чтобы в «Каменном цветке» Прокофьева — Григоровича появилась сцена помолвки, где танец, храня национальный характер, отвернулся от минутной реализации поступков и жестов и обратился в бытовом по смыслу эпизоде к обобщениям выразительного порядка, выдвинул на первое место интерес к духовному миру героев...

Третьим самостоятельным эпизодом проходило шествие Кащеевых слуг и пляс Поганого царства. Там смело обновлялась традиция волшебных садов Черномора из оперы Глинки. Гротескные темы персонажей свиты Кащея — кикимор, билибошек, ратмиров, индианок, Кащеевых жен, мамелюков, мальчиков-рабов — сплетались в сложное полифоническое полотно. «Яркие выпуклые темы, спаянные безудержным порывом жгучего темперамента; глухой топот, сменяемый то дикими взвизгами, то стремительно-томными вздохами; какой-то вихрь базграничного разгула», — так описывал поганый пляс в октябре 1911 года Н. Я. Мясковский.[2] Пластический контрапункт поганого пляса был разработан мастерски: танец, как бы созданный Жар-птицей, походил на персидский ковер невиданного фантастического рисунка. «Каждая группа с характерными для нее движениями вплетается в общий танец, обогащая его «звучание». Чередование вариаций с танцами всей свиты обусловливает развитие и нарастание пляса», — констатируют Г. Н. Добровольская и Г. Р. Замуэль, записавшие хореографию балета.[3] Когда нарастание подымалось до грандиозного tutti, Фокин применял излюбленный эффект: внезапно обрывал вихрь движений, разом бросая участников пляса наземь. Их тела покрывали всю сцену, расходясь лучами от центра — Жар-птицы, которая словно парила над ними в зачине своей колыбельной.

О «поразительных» port de bras в колыбельной Жар-птицы, обновляющих принятые движения рук классического танца, пишет современная английская исследовательница хореографии Джоан Лоусон: «Танцовщица протягивает сначала одну, потом другую руку в жесте «приказа», а затем в неслышных pas de bourrées

---

[1] Abel Bonnar. Le Ballet Russe. "Figaro", 1910, Nr. 169, 18 Juin, p. 3.

[2] Н Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2, стр. 26

[3] Г. Добровольская, Г. Замуэль. Краткая запись сценического действия и фрагментов хореографии. В сб.: «Жар-птица» и «Петрушка» И Ф. Стравинского», стр 37

движется посреди дремлющей массы, очерчивая руками вокруг головы колдовские жесты «Сна».[1] В финале колыбельной возникала пантомима смерти Кащея: Кащей и его свита извивались и корчились, следуя за движениями Ивана-царевича, бросавшего с руки на руку яйцо со смертью Кащея.

Поганое царство исчезало, как только яйцо разбивалось. Наставал заключительный эпизод балета — статично-картинное венчанье-коронация царевича и царевны.

Премьера «Жар-птицы» состоялась 25 июня 1910 года. Пресса отметила вкус авторов, высокое искусство исполнителей: Карсавиной — Жар-птицы, Фокиной — царевны Ненаглядной Красы, Фокина — Ивана-царевича, Булгакова — Кащея. Спектакль остался в сокровищнице мирового балета. Он выразил кредо деятелей русского искусства, объединившихся вокруг «сезонов».

Как всегда, безусловной была утонченная культура всех участников. И, как всегда, их мастерство предстало некой самодовлеющей ценностью, а содержание оказалось бледнее средств, призванных его выразить. Экзотика русской сказки была воспринята с традиционалистских позиций. Блок опрокидывал в современность пророчества древнего Гамаюна. «Жар-птица», появившаяся через десять лет после стихотворения Блока, ничего о современности не говорила, а предлагала восхититься наивной пестротой эстетизированной сказки. Образы балета были одноплановы, кроме самой Жар-птицы, но и ее танец был сознательно ограничен.

Здесь выступало основное противоречие творчества Фокина. Драматизируя балетное действие, хореограф отказывался от развернутых танцевальных композиций, которые, на его взгляд, тормозили это действие. «Балет должен бы быть драмой, только драмой пластической», — заявлял Фокин в 1922 году,[2] понимая под выразительностью танца его конкретно-смысловое значение и осуждая классический танец старых балетов как бессмысленную смену линий движущегося орнамента.

Любопытна в этом плане одна из немногих, если не единственная попытка Фокина перевести такой «движущийся орнамент» старой классики на язык пластической драмы. Участница «сезонов» Е. Э. Бибер, горячая сторонница Фокина, запомнила несостоявшуюся попытку его переделок в «Жизели», шедшей в том же сезоне 1910 года. «Во втором акте, — рассказывала Бибер, — после того

---

[1] Joan Lawson. Classical Ballet. Its Style and Technique. London, 1960, p. 138—139

[2] М Фокин Против течения, стр. 376.

как Жизель заслоняла Альбера, прижавшегося к кресту на ее могиле, и у Мирты ломался волшебный жезл, Фокин хотел поставить наступление вилис на крест. Он представлял себе танец, как фугу: одни начинают, другие вступают с новым движением, потом вливаются третьи... Но так ничего и не получилось».[1]

Парадокс состоял в следующем. Опыты Фокина были исторически необходимы. Содеянная реформа двинула вперед балетное искусство. Но творчество самого реформатора она ограничила и гораздо теснее прикрепила к своему времени, чем это было у хореографов, знавших настоящую цену классическому танцу.

Оттого трудно воспроизводить балеты Фокина в театре другой эпохи. Их надо восстанавливать так, как реставрируют картины, добиваясь сохранности подлинника. И напротив, эстетика балета наших дней, в основе которой — выразительность классического танца, позволяет трактовать работы Петипа широко, как трактуют музыку, симфоническую или театральную, находя в ее глубинах близость к мировосприятию каждой новой эпохи. Петипа понимал, что хореография его балетов со временем может меняться, и менял ее сам. Фокин упрямо отвергал любую чужую вольность в своих спектаклях. Правы были оба. Шедевры Петипа хорошеют, вбирая художественные находки новых хореографов и танцовщиков, если эти находки не ломают основ стиля и жанра. Шедевры Фокина теряют от малейших вмешательств извне.

К шедеврам принадлежал «Петрушка». Показанный в 1911 году, он стал вершиной фокинского периода «сезонов».

Организация постоянной труппы

Осенью 1910 года Дягилев объявил «комитету сезонов» о намерении сформировать постоянную труппу. Он подписал двухгодичный контракт с Фокиным-балетмейстером, но отказался от него как танцовщика. Прима-балериной осталась Карсавина. Она и Фокин должны были делить свое время между работой в Мариинском театре и у Дягилева. Это сердило директора императорских театров. Он записывал в дневнике 10 февраля 1911 года: «Дягилев занимается специально переманиванием наших артистов за границу. Этот год они начинают проситься в отпуск уже с 1 марта. Прошения подали: Карсавина, Фокин, Григорьев, Кобелев, Шоллар, Больм. Я пока в отпуске отказал до тех пор, пока не выяснится количество прошений. Вообще это пресловутое распространение русского искусства принесло императорским театрам немало вреда, ибо пользы до сих пор я вижу мало».

---

[1] Из беседы с Е. Э. Бибер 1 января 1962 г.

Польза зависела отчасти и от Теляковского, но он видел в антрепризе Дягилева только досадную конкуренцию. Когда в январе 1911 года разыгрался скандал с Нижинским из-за его костюма в «Жизели», директор бестрепетной рукой подписал приказ, продиктованный министром двора Фредериксом: гениальный танцовщик был уволен в двадцать четыре часа. Это лишь сыграло на руку Дягилеву, который получил теперь постоянного премьера. Вслед за Нижинским ушла его сестра Бронислава Нижинская. Ведущим исполнителем характерных партий стал Больм: его Дягилев уговорил подать в отставку.

Труднее всего оказалось сформировать кордебалет. Ядром стали семнадцать танцовщиц и девять танцовщиков из Варшавы и одиннадцать характерных танцовщиков, обнаруженных Дягилевым в Париже. С годами балет Дягилева пополнялся русскими, польскими, английскими исполнителями. Выучкой сборного кордебалета должны были заняться Фокин и Энрико Чекетти, приглашенный в качестве преподавателя.

Спектакли новой труппы начались в апреле 1911 года в Монте-Карло, продолжились в Риме, затем были перенесены в Париж — снова на сцену театра Шатле, и в Лондон, где предстояла коронация Георга V. На парижских и лондонских гастролях труппа пополнялась танцовщиками Петербурга и Москвы, ушедшими в летний отпуск.

Репертуар спектаклей в Монте-Карло и Риме включал «Жизель» и балеты Фокина: старые («Карнавал», «Шехеразада», «Половецкие пляски») и новые («Призрак розы» и «Нарцисс»). В Париже к ним прибавились «Петрушка» Стравинского и сцена подводного царства из оперы Римского-Корсакова «Садко»: обе эти вещи требовали многочисленного и опытного кордебалета, доступного лишь на месяцы парижских и лондонских гастролей. В Лондоне был показан почти весь репертуар, накопившийся за три сезона, включая «Клеопатру», «Сильфид» и «Павильон Армиды». Новостью там оказалось «Лебединое озеро» с Кшесинской и Нижинским, сведенное к двум актам.

«Призрак розы» и «Нарцисс» представляли собой балеты-миниатюры. В обоих были импрессионистски размыты грани между миром чувств и миром их поэтических олицетворений — цветов. В обоих центральный образ воплощал танцовщик, а не танцовщица. Пластика Нижинского строилась на подражании пластике цветущего, вьющегося, благоуханного растения. Это было новостью в мужском танце и сенсацией для Запада.

Собственно, русские современники уже приветствовали сходные поиски в творчестве Изадоры Дункан. Еще в 1904 году М. А. Во-

лошин писал: «Ее танец — танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля... это лепесток розы, уносимый вихрем музыки».[1] Игру таких же неуловимых ассоциаций еще более утонченно передавал теперь Нижинский.

«Призрак розы»

«Призрак розы» был сочинен по предложению поэта Жана-Луи Водуайе. Темой балета стали строчки из стихотворения Теофиля Готье: «Я — призрак розы, которую ты вчера носила на балу»; музыкальной основой — «Приглашение к танцу» Вебера, оркестрованное Берлиозом; оформил спектакль Бакст. Премьера состоялась 19 апреля 1911 года в Монте-Карло.

Это был «грациозный пустячок в стиле салонных романтических баллад 1830-х годов», как писал Бенуа.[2] Увядающая роза падала из рук опустившейся в кресло девушки. Аромат цветка возвращал волнения и надежды первого бала в дремоте более сладостной, чем явь. Аромат материализовался в мечтах красавицы, вился вокруг, кружил ее по девственно строгой комнате, стены которой сходились в глубине у двух высоких окон.

Бакст передал призрачность грезы, одев Нижинского в трико, покрытое лилово-розовыми лепестками, а Карсавину — в длинное шелковое платье с воланом и в капор, завязанный лентами под подбородком. Воздушная пластика танцовщика контрастировала с наземным, томным танцем партнерши: та кружилась на пальцах, едва шевеля руками, лишь изредка поднимая отяжелевшие веки. Расставаясь, призрак дарил ей неуловимый поцелуй и, опустив ее в кресло в позе, напоминавшей спящих женщин Сомова, улетал через окно в прыжке, ставшем легендой. Сомовское проступало тут помимо намерения авторов, то сомовское, что метко охарактеризовал В. Н. Альфонсов: по его словам, Сомов часто наделяет своих героинь «язвительной усмешкой, угадывает за чопорностью — эротизм, за пудрой — тлен».[3]

Балет вызвал сенсацию. В декабре «Призрак розы» включили в торжественный спектакль Большой Оперы, посвященный французской авиации. На спектакле присутствовали президент республики Фальер, президенты палат и сената. Блестящая публика заставила повторить балет и снова проводила его овациями.

Но аромат выдохся, успех улетучился, как только ушли первые исполнители. Через семь лет Левинсон сожалел, что

---

[1] Макс Волошин. Письмо из Парижа. «Весы», 1904, № 5, стр. 37

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 339.

[3] В Альфонсов. Слова и краски. М.— Л «Советский писатель», 1966, стр 17

«Призрак розы», показанный на сцене петроградского Палас-театра, произвел «впечатление пустого места»: П. Н Владимиров и А. А. Федорова «не донесли поэтичности замысла, рожденного из духа вальса и ритма стиха до зрителей, разошедшихся словно в недоумении».[1] Примерно такую же реакцию вызывали и другие попытки восстановить эфемерное очарование этого балета.

«Нарцисс»

Еще более краткая жизнь была суждена «Нарциссу» — другой миниатюре Фокина, впервые показанной в Монте-Карло 26 апреля 1911 года. Сценарий заимствовал Бакст из «Метаморфоз» Овидия. Баксту принадлежало и оформление. Музыку написал Черепнин. Он же был дирижером «Нарцисса», «Призрака розы» и балетной сцены из «Садко».

Левинсон почти наглядно передал впечатления от живописи, музыки и танца, от исполнительского искусства не названных им Вацлава Нижинского — Нарцисса, Тамары Карсавиной — нимфы Эхо, Брониславы Нижинской — вакханки [2]

Бакст, по словам Левинсона, обработал миф о Нарциссе в виде «трагической идиллии». Балет начинался играми фавнов и сатиров, которые разбегались при появлении на лесной поляне юношей и девушек. Их пастораль, в свою очередь, перебивалась вакхической пляской, а все вместе служило интродукцией для выхода Нарцисса

Издали слышались его песня и голос повторяющей ее нимфы Эхо. Нарцисс вбегал на сцену, девушки окружали прекрасного юношу, а из-за скал показывалась печальная, безнадежно влюбленная Эхо. Ревнивые девушки раскрывали тайну Эхо, и Нарцисс забавлялся, заставляя нимфу повторять каждое его движение. Разгневанная Эхо просила у богов мести, но когда юноша, склонясь над ручьем, влюблялся в свое отражение и погибал, она, мучимая раскаянием, превращалась в камень

Сюжет предопределял статику действия. Проклятье тяготело над героями, и оба подчинялись его роковой власти. Нарцисс тянулся к ручью, принимал перед ним всевозможные позы Нимфа Эхо почти не имела самостоятельной пластики, а лишь повторяла жесты Нарцисса.

Живописное начало господствовало в балете Любопытен факт, установленный М. Г. Эткиндом. В архиве Бенуа «сохранился набросок нескольких фигур в танце, сделанный в период репетиций

---

[1] Андр Л[евинсо]н Балетные будни «Жизнь искусства», 1918, № 43, 21 декабря, стр 1

[2] См Андрей Левинсон Старый и новый балет, стр 39—41.

балета Черепнина «Нарцисс». И надпись· «Обучение Фокина античным движениям».[1]

Сказывалось и влияние «свободной пластики» Изадоры Дункан. Оно проникало в движения персонажей, стилизованных под статуарную изобразительность памятников эллинского искусства. Практически претворялась и идея Дункан о танце как составной части трагедии, где драма, музыка и пение уравнивались бы в правах. «Миф об Эхо одевает в антропоморфическую форму *акустический* феномен, — писал Левинсон; — балетмейстер сумел необыкновенно остроумно перевести его на язык *мимический,* но счел необходимым сохранить и первоначальную постановку сюжета; с этой целью он ввел в свое произведение *вокальный* элемент».

Дункан не осуществила своей идеи, и долголетняя концертная практика танцовщицы осталась ограничена рамками плясок. «Нарцисс» формально выполнил задачу, но, уравняв искусства в правах, одновременно и нивелировал их, потому что красочная стилизация действия оказалась для авторов не столько средством, сколько целью.

Музыка Черепнина обладала мелодическим изяществом О влиянии французского импрессионизма свидетельствовала утонченность тембровых красок, намеренная расплывчатость формы. В 1912 году Мясковский писал: «Законченных номеров в этой поэме-балете нет; это непрерывный ряд то веселых, то задумчивых, то страстных, то устало-замедленных картин, сцен, скользящих, мимолетных поз».

Позже, прослушав «Нарцисса» в одном из концертов беляевского кружка, Мясковский нашел, что «в изложении мыслей, в иных тематических и гармонических оборотах и весьма часто в инструментальных красках (в большинстве случаев, впрочем, излишне вычурных, нередко даже до смешного) чувствуется аромат изысканной артистичности»[2]

Живопись Бакста восхищала подбором цветов, то нарочито чистых, как белая туника Нарцисса и зеленые, голубые, терракотовые наряды девушек и юношей, то драматичных, как «гиацинтовые одежды, более траурные, чем черные», выражавшие, по словам Левинсона, «очарование печали» Эхо. Впрочем, «аромат изысканной артистичности» и здесь граничил с пряной вычурностью.

---

[1] Марк Эткинд Александр Николаевич Бенуа, стр 92

[2] Н Я Мясковский Собраине материалов в двух томах, т 2, стр 76, 177

Наконец, хореография Фокина расширяла комплекс «античных движений», входивших в репертуар Изадоры Дункан и в его собственные «Эвнику» или вакханалию. Но богатство тембров, цветовых пятен, скульптурных поз и движений, открытие новых приемов пантомимы оборачивались собственной противоположностью. Любопытный опыт синкретизации различных искусств ограничивал возможности каждого из них в отдельности. Жесты, имитируя звук, теряли выразительную силу. Вокал, введенный для того, чтобы пояснить исходную ситуацию и смысл хореографического приема, разлагал балетную форму, как это отметил Левинсон, и далеко уступал хору в «Щелкунчике», который играл «чисто музыкальную роль».

«Призрак розы» и «Нарцисс» были первыми новинками сезона 1911 года. Обнаружилось, между тем, что в новой программе, как писал Григорьев, «недоставало одного ингредиента предшествующих: мощного и экзотического ансамбля, каким были «Половецкие пляски» из «Князя Игоря». Чтобы восполнить этот пробел, Дягилев предложил поставить балетную сцену на морском дне из оперы Римского-Корсакова».[1]

Но «Подводное царство», отделенное от действия оперы «Садко», превратилось в самодовлеющее красочное полотно, где живопись Анисфельда соревновалась со звукописью морской стихии у Римского-Корсакова. К тому же в музыке рек, ручейков, золотых и красноперых рыбок, морских царевен не было ни стихийной мощи, ни разгула дикой страсти, какие отличали музыку «Половецких плясок». Такой задачи попросту не ставил композитор: ему надо было, чтобы Садко славил морского царя не по охоте, а по умыслу, нагнетая не страсть, а динамику плясового мотива.

Фокин, занятый постановкой трех новых балетов, проявил к «Садко» так мало интереса, что даже вызвал неудовольствие Дягилева. В результате танец остался только иллюстративным. После премьеры, прошедшей в театре Шатле 6 июня 1911 года, Тугендхольд констатировал: «Фокин проявил массу изобретательности и наблюдательности, почти для каждого выхода морских плясунов были придуманы свои особенные имитативно-рыбьи телодвижения».[2] В числе «морских плясунов» появлялись раковины-трубачи, огненные морские коньки и прочие чудеса морской фауны, но все это не прибавляло ценности хореографии.

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 57.

[2] Я. Тугендхольд. Итоги сезона (Письмо из Парижа). **«Аполлон»** 1911, № 6, стр. 73.

10 марта 1912 года «Подводное царство» Фокина — Анисфельда было включено в очередной спектакль петербургского литературного фонда. «Постановка «Садко» вызвала немалые споры в публике, — писал Кудрин. — Некоторые говорили «прелесть», другие на это ехидно улыбались, третьи — сокрушались о гибели танца».[1]

К «Подводному царству» Фокин отнессся как к проходному номеру парижской программы. Это объяснялось необычайной краткостью срока, в который он должен был поставить «Петрушку».

«Петрушка»

Балет «Петрушка», для многих сделавшийся эмблемой «русских сезонов» вообще и мерой достижений отдельных его авторов — в частности, словно бы ждал момента, когда его создали Стравинский, Бенуа, Фокин. На творческом пути каждого «Петрушка» стал исторической вехой. Для Стравинского он обозначил начало долгого и блистательного подъема в авангарде мировой современной музыки. Для Бенуа — явился одной из центральных работ художника-декоратора. Для Фокина — вершиной, за которой начинался спуск.

Петрушка, персонаж народной фантазии, имевший множество олицетворений, от актера во плоти до деревянной куклы, вызывал пристальный интерес у деятелей искусства и литературы начала XX века. Носитель народной смекалки, лукавый мистификатор, выходивший невредимым из любых передряг, он превратился в трагическую фигуру. Правда, трагизм проявлялся по-разному: от философских обобщений до пустого модничанья, от символики «Балаганчика» Блока до коммерческих спекуляций. Характерен такой, например, анонс 1908 года: «На август месяц театр «Пассаж» снят О. Г. Сутягиным и С. М. Фатовым. Театр будет называться «Арлекин» и репертуар его состоять исключительно из одноактных пьес, большинство которых пишется специально для этого театра. Предполагается открыть серией пьес под общим заглавием «Арлекинада» («Нищий Арлекин» Гуро, «Смерть Арлекина» Н. Евреинова, «Жена паяца» Светловского, «Пьеро» — мимодрама, «Петрушка» Петра Потемкина»).[2] В руках больших художников тема шута, пытающегося противопоставить свою индивидуальность установленной рутине жизни, прорваться сквозь рогатки, доказать, что под пестрым нарядом скрыто любящее, ненавидящее, страдающее сердце, становилась одной из ипостасей темы «маленького человека» русской литературы XIX века.

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1912, № 69, 11 марта, стр. 10.

[2] «Театр и искусство», 1908, № 25, 22 июня, стр 431.

В балете «Петрушка» эта тема собрала в едином фокусе устремления разных воль, интересы непохожих индивидуальностей, приведя их общие усилия к выдающемуся художественному результату. Но инициатором главной идеи остался Стравинский. Другие авторы, каждый в своей области, дополнили, развили, зримо оформили его замысел.

На первый взгляд, содержание «Петрушки» отвечало общему идейно-эстетическому плану «русских сезонов» Тема судьбы, тяготеющей над героем, тема бездушной красоты проступала в конфликте Петрушки, Балерины и Фокусника, парадоксально перекликаясь с темой и образами Ренэ де Божанси, Армиды и маркиза в «Павильоне Армиды». Как и там, здесь воскрешали момент минувшей эпохи, путем стилизации ее быта и ее искусства.

Но вариации на знакомую тему, стилизованные в привычной манере, не подошли под старую мерку, потому что в изведанных условиях выступило новое содержание. Оно было необычно. Тема бессилия личности перед роком оборачивалась — кое в чем неожиданно для самих авторов — темой насилия над личностью и получала гуманистический протестующий смысл. Соответственно переменилась и природа образности. «В «Жар-птице» все направлено на изобразительность, здесь выразительность, — писал Асафьев. — Условно русские интонации превратились в живую музыкальную речь и стали актуальными».[1]

Стравинский создал выдающееся произведение русского симфонизма. С простотой гения он замечал: «Мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль». Но формально изложенная задача таковой не была, потому что перед глазами композитора, когда он сочинял музыку, стоял «образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна».

Вызов под маской фиглярства, выраженный в безоглядной схватке, стал сердцем еще не родившегося балета. Процесс творчества вступил в новый этап, когда композитор «стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер» его музыки, «вдруг подскочил от радости. «Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран».[2]

---

[1] Игорь Глебов Книга о Стравинском, стр 32—33

[2] Игорь Стравинский Хроника моей жизни, стр 72

Вечный и пока еще как бы вненациональный герой все же был категорично назван Петрушкой. Он восхитил Дягилева. Вместе с этим, оставшимся анонимным, соавтором Стравинский разработал план балета, сюжет и интригу, определил место действия, его русский колорит.

В ту пору Дягилев находился в ссоре с Бенуа. Художник считал себя обиженным тем, что на афише «Шехеразады» он не был обозначен соавтором сценария. Союз вожаков дал трещины уже во втором сезоне. Но Дягилев, зная, как много мог дать Бенуа в завершении замысла и в постановке балета Стравинского, предложил перемирие. Он уверенно выразил надежду, что Бенуа не откажется принять участие в постановке «Петрушки», и не ошибся.

Бенуа загорелся этой мыслью. Ему хотелось воскресить на балетной сцене картины масленичного гулянья в старом Петербурге, с экзотикой балаганов и ряженых, с пестротой простонародных лиц. Еще не зная музыки, он предложил ввести в число персонажей Арапа. «В уличных представлениях Петрушки между актами непременно вставлялось интермеццо: два арапа, одетые в бархат и золото, нещадно колотили друг друга палками по деревянным головам, — вспоминал он и пояснял: — Если Петрушке предстояло персонифицировать духовную и страдающую часть человечества, — назовем его поэтическим началом? — а его возлюбленная Коломбина воплощала вечно-женственное, то великолепный Арап олицетворял все бессмысленно привлекательное, властно мужественное и незаслуженно торжествующее».[1]

Бенуа мог бесконечно фантазировать на предложенную тему и сам признавался, что был момент, когда его воображение далеко ушло за дозволенные пределы. Но только услышав музыку «плача Петрушки» и русской пляски (это произошло в декабре 1910 года, когда Стравинский приехал в Петербург), Бенуа определил форму и границы балета. Два прослушанных фрагмента он назвал «началом всего». Стравинский признал вклад Бенуа в сочинение «Петрушки», посвятив ему партитуру.

Фокин познакомился с музыкой и сценарием, когда Стравинский и Бенуа уже закончили их. «Тем не менее, когда я говорю «мой балет «Петрушка», — писал он, — когда я говорю, что это одно из удачнейших моих достижений, одна из значительнейших моих постановок, я чувствую, что имею на это полное право».[2] И в самом деле, права хореографа здесь неоспоримы.

---

[1] Alexandre Benois Reminiscences of the Russian Ballet, p 326

[2] М Фокин Против течения, стр 277.

Асафьев тонко подметил у Стравинского «боязнь мещанства и истинно русского бахвальства... а в то же время любопытный и приветливый охват здоровых явлений быта вплоть до самых обыденных интонаций домашней и уличной музыки».[1] Эти качества были также присущи Бенуа и безусловно воздействовали на Фокина.

Образ Петрушки был многозначен. В нем проступал символ национальной души и ее бессмертия. Его можно было, по словам Бенуа, отождествлять с духовно угнетенной частью человечества. Трагикомическая битва Петрушки с Арапом раскрывалась как извечная схватка поэтического и прозаического начал в сутолоке равнодушной жизни. Наконец, в нем присутствовало ощущение данного исторического момента, то предчувствие близящейся катастрофы, которое потом, ретроспективно, вылилось у Анны Ахматовой в строки поэмы «Девятьсот тринадцатый год»:

До смешного близка развязка;
　　Из-за ширм Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска,
　　Над дворцом черно-желтый стяг...

Многозначная образность заявляла о себе уже на занавесе спектакля: в одном варианте там были изображены крыши Петербурга с летящими над ними химерами, в другом — Фокусник, восседающий на небесах. Зритель, ошеломленный гомоном ярмарки в оркестре, где отдельные выкрики прорезают промозглый воздух (дирижировал Пьер Монтё), видел эту ярмарку словно заключенной в треугольник. Таяло в февральском сумраке Адмиралтейство — вершина треугольника, а по углам, нарочито реальные, выступали полосатый фонарный столб и такая же полосатая будка: величественно каменеющая история Петербурга и его унылое настоящее, отнесенное к эпохе 1830-х годов, контрастно передавали пестроту и неуловимую преходящесть праздничного веселья. Казарменная атмосфера николаевского Петербурга напоминала о себе и появлением двух солдат-барабанщиков. Встав по бокам сцены, они выбивали дробь, метя переходы от одной картины к другой.

Фокин передал гармонию сутолоки, стройный порядок общего в произвольных переходах отдельных лиц. Рисуя текучесть действия, он подчинял единству все элементы картины. Отряхнув прах старой балетной пантомимы, он сблизил это действие с действием реалистической драмы, дробящей жизнь толпы на множество эпизодов с самостоятельными задачами.

---

[1] Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр 8

Он не стремился к передаче «ритмических и других свойств каждой фразы, которая исполняется в оркестре».[1] К этому отчасти вынуждало отсутствие профессионального кордебалета и то, что на постановку массовых сцен для статистов была одна двухчасовая репетиция. Фокин превращал толпу в плотный, ритмично колышащийся фон, где каждый был занят своим делом. На этом фоне постановщик высвечивал струи и водовороты музыкального потока. Квартальный разгонял пьяных, цыган водил медведя, иззябшая уличная танцовщица — Нижинская, прозаический антипод Балерины, имитировала движения куклы.

По свидетельству Бибер, Фокин намеренно пародировал в партии уличной плясуньи начало знаменитой коды, которую Кшесинская бисировала до шести раз в балете «Талисман»: прыжок cabriole en effacé вперед и sissonne en effacé на пальцах.[2] Противница Фокина, вызвавшая распри исторических петрушек и арапов, Кшесинская путем сложных ассоциаций повлияла и на рисунок образа коварной деревянной героини «Петрушки».

Музыкальность хореографа заявляла себя в скрещении пластических линий, в ритмичной смене горизонтального потока массы возникающими по временам вертикалями, когда ряженые персонажи то выскакивали и прятались на галерейке балагана, то плавно там вырастали и склонялись оттуда к толпе.

Композитор считал «Петрушку» лучшей работой Фокина, но образ массы его не удовлетворял: «Не было уделено внимания движениям толпы. Вместо того, чтобы поставить их хореографически в соответствие с ясными требованиями музыки, исполнителям дали возможность импровизировать и делать все, что им хочется».[3] Живописно-драматическая, а не строго музыкальная организация действия противоречила тому господству выразительного начала в музыке, которое отметил Асафьев, противоречила «торжеству вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случайностью»,[4] которое вскоре стало эстетическим кредо Стравинского в балетном театре. Импровизационность ярмарочных сцен больно отозвалась на дальнейших возобновлениях «Петрушки», как это бывает в любых балетных спектаклях с не закрепленной на музыке пантомимой. Нарушался контраст между стихийным движением толпы на площади и механистичностью персонажей кукольного театра. Смазывались переходы действия от «реальности» к «колдовству».

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 284.
[2] Из беседы с Е. Э. Бибер 1 января 1962 г.
[3] Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 76.
[4] Там же, стр. 156.

На премьере 13 июня 1911 года каждый статист знал свою группу участников и место в ней, свои позу и жест, безошибочно найденные в композиции общего. Толпа, затихнув при звуках таинственной флейты Фокусника — Чекетти, образовала живописную раму для театра кукол, открывшегося в глубине сцены. Там неподвижно висели Петрушка — Нижинский, Балерина — Карсавина, Арап — Орлов. Повинуясь Фокуснику, они начинали русскую пляску, сохраняя положение подвешенных на нитках кукол, потом спускались на площадь.

Пляска была экспозицией конфликта и зеркально его отражала. В крикливой «петрушечной» резкости ее интонаций, в инфернальной бесшабашности музыки подспудно возникали тревога, нежность и боль. И еще глубже — авторское презрение к тупым, равнодушным зевакам. На сцене танец трех кукол был фронтален и почти синхронен; варьировались дергающиеся деревянные взмахи рук, переходы и прыжки, при которых ноги не гнулись, а словно бы складывались в суставах, корпус же оставался неподвижным. Однако каждый персонаж имел свои пластические особенности: Балерина исполняла русский ход на пальцах в гротескно поспешных темпах; движения и позы Арапа были всегда развернуты: руки согнуты в локтях и подняты ладонями наружу, ноги раскрыты в plié на первой или второй позициях; у Петрушки, наоборот, колени сходились вместе, конечности вообще норовили складываться и заплетаться. Джоан Лоусон, посвятившая «Петрушке» много страниц в своих исследованиях по истории балета, остроумно заметила, что Балерина сделана из воска, Арап — примитивная деревянная фигурка, Петрушка сшит из тряпок и набит опилками.[1] В разгар пляски Фокусник вкладывал в руки Петрушки палку, заставляя его гоняться за Арапом. Но музыка плясовой подчиняла себе возню кукол, возвращала ее в русло механически нарастающих перебежек и прыжков на авансцене, и, достигнув лихорадочной кульминации, неожиданно обрывалась, обрывая и первую картину балета.

«Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче», — утверждал В. Э. Мейерхольд в статье «Балаган», написанной в 1912 году.[2] Афористическое высказывание вполне приложимо к характеристике кукол в «Петрушке» Фокина. Хореограф стремился создать кукольные, ненатуральные движения. Но в то же время в этих движениях выразить три совершенно разных характера». Он настоятельно подчеркивал, что пластика Арапа была

---

[1] Joan Lawson. A History of Ballet and its Makers. London, 1964, p. 111.
[2] Вс Мейерхольд. О театре, стр. 172.

построена en dehors, а Петрушки — en dedans. «Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка — весь съежился, ушел в себя. Взято ли это из жизни? Конечно, да. Взято из жизни для самой нежизненной кукольной пантомимы. Кукольные движения на психологической основе».[1]

Вторая картина (комната Петрушки), выросшая из «плача Петрушки» у Стравинского, и стала гротеском на психологической основе. Единственным пятном в пустой и темной комнате был портрет Фокусника. «Портрет должен был играть важную роль в драме, — объяснял Бенуа. — Фокусник повесил его так, чтобы он постоянно напоминал Петрушке, что тот находится во власти хозяина и потому должен быть унижен и покорен. Но именно этот портрет вызывает ярость Петрушки, когда он оказывается в одиночном заключении: он грозит ему кулаком, посылает ему угрозы и проклятья».[2]

Снова подтверждалась параллель между героем современной хореографической драмы и образом маленького человека XIX века. Параллель тем более очевидная, что конкретизировал ее Бенуа — автор иллюстраций к «Медному всаднику». Иллюстрации показывают приниженность человека в обществе: оно калечит живую душу, превращает людей в автоматы и куклы. С другой стороны, художник явно усмотрел в Петрушке черты, роднящие его с героем пушкинской поэмы, а в его тщетном протесте — отчаянный вызов судьбе. О том же пишет М. Г. Эткинд, ссылаясь на свидетельства Бенуа: в работе над иллюстрациями к «Медному всаднику» «образ Петра неизменно ассоциировался у него с обликом Дягилева... А в образе Евгения (особенно во второй части цикла), со скованными движениями «автомата», нетрудно заметить черты, сближающие его с любимым героем художника — Петрушкой».[3]

Фокин указал приметы пластической характеристики Петрушки («колени вместе, ступни внутрь, спина согнута, голова висит, руки, как плети»). Нижинский следовал поставленным условиям. Как требовал Фокин, его Петрушка всегда оставался набитой опилками куклой. Непризнанная любовь и порыв к свободе потому и были трагичны, что актер выражал «жалостную подавленность, безнадежные попытки обрести собственное достоинство, не переставая быть куклой». Подчеркнув эту задачу роли, Бенуа предупреждал, что «исполнителю здесь не дано ни одного па или фиоритуры, позволяющих нравиться зрителю».[4] Сколько

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 286—287.
[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 333—334.
[3] Марк Эткинд. Александр Николаевич Бенуа, стр. 147.
[4] Alexandre Benois. The Reminiscences of the Russian Ballet, p. 338.

раз потом Фокин негодовал при виде отсебятин, допущенных возобновителями и исполнителями «Петрушки»...

Петрушка — Нижинский, брошенный Фокусником в комнату, передавал «впечатление острой боли: он семенил на цыпочках, его руки непроизвольно взметывались кверху, голова запрокидывалась, в то время как лицо хранило гримасу печальной маски».[1] В двери показывалась только нога разгневанного Фокусника, гротескно соотносимая с его величавым портретом. Горе Петрушки, его радость при появлении Балерины были даны в наземной и уродливой, завернутой внутрь пластике. Все же Нижинский умудрялся передать порывы героя и в этой урезанной шкале возможностей. Он доводил переживания до пароксизма, когда, покинутый Балериной, Петрушка отчаянно колотил кулаками в картонную стену и проваливался в дыру. Таков был результат «бунта».[2]

Напряжению чувств этой картины во всем контрастно было начало третьей — в комнате Арапа. Безмятежность царила в стенах, расписанных кокосовыми пальмами; сквозь экзотическую растительность выглядывали головы игрушечно страшных тигров. Фокин, необычайно быстро сочинявший «Петрушку», был полон всевозможных выдумок; по свидетельству Григорьева, именно он придумал игру Арапа с кокосовым орехом.[3]

Трюк с орехом говорил о поразительной интуиции хореографа. Самодовольный, чванливый и глупый Арап — символ животного начала в человеке. Фокин заставил его лежать на спине, подбрасывая и ловя орех то ладонями, то ступнями. Современная исследовательница обезьян, описывая малышей шимпанзе, играющих большими орехами, рассказывает, как один из них усовершенствовал игру: «Лежа на спине, он подолгу крутил плод, поддерживая его руками и легонько подталкивая ногами».[4] Арапа увлекала та же игра. Не сумев расколоть орех, он преклонялся перед ним как перед божеством.

При появлении Балерины Арап сохранял заданную музыкой повадку; Мясковский назвал ее «коряво-чудовищной». Не видев «Петрушки» на сцене, Мясковский услышал в музыке, как Арап «пытается присоединиться» к вальсу Балерины, «но своим неуклюжим 2/4-м тактом никак не может приспособиться к легко

---

[1] Cyril W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London, p. 45—46.

[2] Трагизм ситуации впоследствии передавал и Л. С. Леонтьев, который поставил «Петрушку» на сцене Петроградского театра оперы и балета 20 ноября 1920 года и исполнил главную роль.

[3] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 62.

[4] Джейн ван Ловик-Гудолл. Среди шимпанзе. «Наука и жизнь», 1966, № 5, стр. 107.

порхающему 3/4-му такту Балерины».[1] У Фокина вальс Балерины и Арапа был противоположен выходу Коломбины и Арлекина в «Карнавале». Там слаженность разных по размаху движений утверждала слитность чувств. Здесь ноги Балерины, поочередно подбрасываемые в grand battement, остренькими штрихами перечеркивали тяжелые покачивания ее партнера, с трудом отрывающего от пола то одну, то другую ступню из плотной второй позиции. Арап явно предпочитал орех Балерине и не сразу отзывался на ее кокетливый призыв.

Стремительная крикливая ссора Петрушки и Арапа выводила действие на площадь. Теперь оно развивалось в виде дивертисмента. Авторы, обратясь к этой излюбленной структурной форме классического наследия, преследовали давно решенную там задачу ретардации темы. Действие, намеренно остановленное, развивающееся не вглубь, а вширь, подступало к кульминации внезапно.

Анализируя это место спектакля, Фокин уже сам обвинял Стравинского в отходе от «правил и порядка» за счет «расплывчатости и произвола». В народно-характерном танце хореограф выступил защитником тех закономерностей, которые в классическом танце отвергал. «Одно из существеннейших свойств танца заключается в удовольствии от повторности движения, — писал он. Особенно свойственны всякому народному танцу повторность, порядок ритма. Он объединяет танцующих, за него хватаются как за средство общения». Следовал вывод: «Драматические роли балета еще более бы выиграли, если бы свойственная драме нервность, асимметричность, отсутствие квадрата в музыке были бы поставлены в контраст к номерам танцевальным, основанным на более повторных, упорядоченных ритмах».[2] Фокин противопоставил пляски кучеров и кормилиц, как положительный пример, прерывистым ритмам цыганского танца и финальному плясу ряженых.

Все эти танцы, развивая характеристику масленицы, предваряли эпизод смерти Петрушки. Он был мимолетен. Куклы, выскочив из-за опущенного занавеса балаганчика, суматошно носились по площади, пока Петрушка не падал, сраженный саблей Арапа. «Разве это не сама жизнь, эта гудящая, брызжущая весельем и удалью толпа и эта проносящаяся на ее фоне минутная трагедия, от которой только и остается что горсть опилок из распотрошенного неудачника»,— писал Мясковский.[3]

---

[1] Н. Я. Мясковский Собрание материалов в двух томах, т. 2, стр. 42.
[2] М Фокин. Против течения, стр. 281—283.
[3] Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2, стр. 44.

Минутная трагедия жизни не надолго задевала равнодушное любопытство толпы. Карусельный круговорот на площади останавливался при появлении кукол. Потом кольцо людей стягивалось вокруг упавшего Петрушки. Он лежал на боку, и в сумерках его лицо, освещенное бенгальским огнем, казалось мертвенно бледным. Суеверное затишье нарушал Фокусник. Отвечая на безмолвный вопрос толпы, он приподымал и встряхивал куклу; подождав, чтобы разошлись зеваки, направлялся к театрику, волоча ее за собой.

«Я как сейчас вижу внезапную остановку в спокойном ходе Чекетти, когда он отшатывался, прислушиваясь, и все тело его напрягалось, — описывает Бомонт момент появления тени-двойника Петрушки. — Насмешливый вопль Петрушки повторялся, и на лице Чекетти недоумение сменялось испугом. Он поворачивал голову туда, откуда несся крик, видел на крыше балагана призрачную фигуру, высунувшуюся по пояс и размахивающую негнущимися руками, и, казалось, покрывался холодным потом. Он отирал лоб трясущейся рукой и нечаянно сбивал с головы шапку. Звук ее падения заставлял его вздрогнуть, и, спасаясь, он удирал так скоро, как только позволяли непослушные ноги».[1] Трагически победным криком Петрушки заканчивался балет.

Жертвы судьбы проходили во многих спектаклях «сезонов». В «Павильоне Армиды» маркиз, — тот же Фокусник по своей сюжетно-действенной сути, — торжествовал победу над жертвой его проделок. Развязка «Павильона Армиды» вывернулась наизнанку в финале «Петрушки»: жертва после смерти высвобождалась из-под власти Фокусника, горько торжествовала в трагическом балагане, грозя кулаком, стеная и издеваясь. Тема усложнилась: погибший герой возрождался в роли мстителя. Вечный неудачник будет вечно отстаивать свои человеческие права. Горячее сердце живет и будет биться в груди невзрачного шута, жалкой игрушки обстоятельств. Поворот темы придал глубину спектаклю, который ведь мог стать лишь еще одной стилизованной картинкой. При всей эстетической неравноценности таких балетов, включая и «Жар-птицу», их место можно было определить страницами журнала «Столица и усадьба». Повернутый в прошлое, «Петрушка» оборачивался к настоящему, впервые, быть может, уравнивая искусство русского балета с русской литературой в полном и прямом смысле слова.

«C'est très à la Dostoevsky»,— сказал какой-то француз, очевидно не знавший что сказать, и он не ошибся. «Действительно,

---

[1] Cyril W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London, p. 50.

здесь и Гоголь, и Достоевский, и Блок», — писал в очередном обзоре Тугендхольд.[1] Отзвуки поэзии Блока не напоминали бы о себе так ясно в «Петрушке», если бы там не присутствовали и черты, памятные по «Невскому проспекту» Гоголя, по «Двойнику» Достоевского. Трагическая несостоятельность героя перед жизнью, «вечный раздор» его мечты «с существенностью» и все же неподкупная верность этой мечте поднимали балет «Петрушка» над всем, что было поставлено до и после него в дягилевской антрепризе.

После генеральной репетиции «Петрушки» Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Прошел балет. И взгрустнулось мне. Отстал я. Отстали мы. По-моему, так: с нервом, смело, с талантом».[2] Пусть Горский старался, в меру своего понимания и своих возможностей, равняться на режиссуру Московского Художественного театра; сами художественники, во всяком случае один из их признанных идеологов, сочли себя на этот раз отставшими от передового достижения русского балета — «Петрушки».

Оказавшись вершиной в творчестве Фокина, «Петрушка» не стал полноправным сыном русской сцены. Он появлялся на ней эпизодически и не в оригинальном виде. Но влияние его неоспоримо. Поиски русского балета XX века в области психологического реализма и художественной драматичности многим обязаны найденному «Петрушкой». Его театральность и историческая достоверность обстановки так же существенны для балетной эстетики, как и обобщенная образность спектаклей академической поры. Наконец, «Петрушка», — как, впрочем, и «Призрак розы», и «Нарцисс», — уже самым названием свидетельствовал о важном сдвиге в балетном исполнительстве: танцовщик уравнивался в правах с балериной, даже выходил на главное место.

«Петрушка» — вершина и рубеж того этапа, который можно назвать действительно русским в истории дягилевской труппы, хотя название «Русский балет» антреприза Дягилева взяла себе как раз после 1911 года.

Смена курса

С 1912 года взгляды Дягилева и взгляды его постоянных сотрудников, основателей первых «сезонов», начали расходиться. Акклиматизация русского балета за рубежом шла исподволь. Еще во втором сезоне Дягилев пригласил двух французских дирижеров: Поля Видаля для «Жизели» и Габриеля Пьерне для «Жар-птицы».

---

[1] Я. Тугендхольд. Итоги сезона (Письмо из Парижа). «Аполлон», 1911, № 6, стр. 74.

[2] Цит. по кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 271.

В 1911 году появился дирижер «Петрушки» Пьер Монтё, а сценаристом «Призрака розы» выступил Жан-Луи Водуайе. Тогда же в кордебалет пришли танцовщики со стороны, а 15 ноября 1913 года Теляковский писал в дневнике со слов Карсавиной: «У Дягилева очень много полек из Варшавы в труппе и только несколько человек наших петербургских и московских артистов».

1912 год принес и другие перемены. Дягилев порвал с Бенуа и лишь в 1914 году пригласил его на одну постановку — это была опера Стравинского «Соловей». Правда, все четыре премьеры 1912 года оформлял Бакст. Но музыка трех принадлежала иностранцам: «Синего бога» — Рейнальдо Гану, «Послеполуденного отдыха фавна» — Клоду Дебюсси, «Дафниса и Хлои» — Морису Равелю. Только балет «Тамара» был поставлен по симфонической поэме Балакирева. Это указывало на серьезные перемены в художественной политике Дягилева. Пропаганда отечественного искусства, как главная цель сезонов, теперь отпала.

Сенсацией 1912 года был дебют Нижинского в качестве постановщика «Фавна». Отныне Фокин уже не являлся единственным хореографом антрепризы.

Перемены объяснялись разными причинами.

Во многом они были связаны с организацией постоянной труппы, базирующейся в Монте-Карло (княжество Монако). В орбиту ее действия вошли Париж, Лондон, Берлин, Вена, Рим, Женева, Мадрид, а также Нью-Йорк и другие города Америки. С этого времени труппа все решительнее порывала с культурой русского балетного театра и школы. Известные контакты сохранялись еще до начала мировой войны через отдельных музыкантов, художников, учителей, исполнителей. Война урезала свободу гастролей и обмена. В 1917 году Великая Октябрьская революция разделила Восток и Запад, хотя еще с десяток лет продолжалась миграция русских деятелей искусства по ту и другую стороны советских границ.

Дягилевская труппа оторвалась от родины. То был исход длительного процесса. Ибо еще до всех войн и революций Дягилев исповедовал экстерриториальность искусства и обращался к услугам иностранцев.

Это не мешало ему пристально наблюдать за русскими композиторами. 25 июня 1914 года Прокофьев писал Мясковскому о планах своей работы с Дягилевым и Нижинским.[1] Война нарушила эти планы. Но впоследствии Прокофьев работал с Дягиле-

---

[1] Н Я Мясковский Собрание материалов в двух томах, т 2, стр 312—313

вым вплоть до его смерти. Он создал для труппы Русского балета «Сказку про шута, семерых шутов перешутившего» (1921), «Стальной скок» (1927), «Блудный сын» (1929).

Шли у Дягилева и новые балеты Стравинского на русские темы: «Весна священная» (1913), «Байка про лису, петуха, кота да барана» (1922), «Свадебка» (1923). В 1921 году Стравинский инструментовал для Дягилева «Спящую красавицу» Чайковского.

Дягилев неоднократно обращался и к готовой, не балетной музыке русских композиторов. В 1914 году он превратил «Золотого петушка» Римского-Корсакова в оперу-балет, в 1915 — показал балет «Ночное солнце» на фрагменты «Снегурочки» Римского-Корсакова, в 1916 — «Кикимору» Лядова, из которой в следующем году, с добавкой других пьес этого композитора, вырос балет «Русские сказки», в 1924 — «Ночь на Лысой горе» Мусоргского.

Однако принципы обращения к русской музыке и русским сюжетам все больше отличались от первоначальных. Если события 1917 года, заставшие дягилевскую труппу на гастролях в Италии, побудили дать «Жар-птицу» с «революционным» финалом (Иван-царевич «облачается в красный кафтан и водружает огромное красное знамя»),[1] то в дальнейшем русские постановки мало-помалу принимали характер экзотики, получали привкус русских блюд из меню эмигрантского ресторана в центре Парижа. Теперь это была уже «Россия № 2», как в начале 1920-х годов окрестили парижскую эмиграцию советские фельетонисты.

Исходная творческая программа деформировалась. Нарастал разрыв с художниками первых «русских сезонов». Дольше всего сохранялись отношения с Бакстом: его последней работой, за три года до смерти, была упомянутая постановка «Спящей красавицы». В 1911 году Дягилев окончательно поссорился с Бенуа. Но еще в течение четырех лет он приглашал на постановки только русских художников: Рериха, Судейкина, Добужинского. В 1914 году Дягилев пригласил на «Золотого петушка» Гончарову. Она и Ларионов оформили ряд спектаклей до 1923 года.

1916 год открыл доступ иностранным художникам. Балет Рихарда Штрауса «Тиль Эйленшпигель» оформил Роберт Джонс, а балет Габриеля Форе «Лась Мениньяс» — Хосе Мария Серт. В 1917 году «Парад» Эрика Сати оформил Пикассо. Затем процент иностранцев стал возрастать в геометрической прогрессии, причем история мирового балета, ни до, ни после, не знала такого количества звучных имен.

---

[1] Г. Б[рау до]. Художественные вести с Запада. «Аполлон», 1917, кн. VIII—X, стр. 125.

Композиторами «Русского балета» были в разное время Клод Дебюсси, Морис Равель, Рихард Штраус, Эрик Сати, Отторино Респиги, Мануэль де Фалья, Френсис Пуленк, Жорж Орик, Дарьюс Мийо, Витторио Риети, Анри Соге. Художниками — Пабло Пикассо, Андре Дерен, Мари Лауренсин, Жорж Брак, Морис Утрилло, Жоан Миро, Андре Бошан, Джорджио Кирико.

Разрыв

Открыв миру Фокина, Дягилев первый понял, что диапазон его творчества ограничен. Это совпало с переменой отношения к Бенуа. Традиционализм оставался для Фокина и Бенуа единственной системой художественного мышления. Для Дягилева он был лишь этапом его карьеры мецената в высоком смысле понятия. Дягилева часто осуждают за мотивы, побуждавшие круто менять поиски, пробовать одновременно разных художников, ставить взаимоисключающие опыты. Все это несомненно было в художественной политике его антрепризы. Единовластный хозяин дела, он руководствовался мотивами личного порядка, иногда пренебрегая правилами морали. Но не только личные пристрастия побудили его заменить Фокина Нижинским, а потом Нижинского — Мясиным. Пожелав сделать Нижинского хореографом, Дягилев знал, что Фокин, твердо держась своих позиций, не станет и не сможет воплощать такие новые балеты, как «Послеполуденный отдых фавна» и «Игры» Дебюсси или «Весна священная» Стравинского.

Между тем эти опыты были необходимой ступенью в движении мирового балетного театра. В них наметился отход от изобразительных установок искусства Бенуа — Фокина, нащупывались приемы современного выразительного танца. Дягилев действительно следовал моде, но во многом он ее и создавал. Этого требовало положение арбитра в вопросах стиля и вкуса зарубежного балета, возродившегося благодаря его же деятельности. Обязанный быть всегда на гребне моды, он оставил крылатое выражение: «Жан, удиви меня», — с такими словами он не раз обращался к Жану Кокто. Но удивлять можно было, оставаясь в русле настоящего искусства и предупреждая его завтрашние задачи. Таким рывком в будущее, внезапным после созерцательного или экзотического импрессионизма фокинских балетов, были постановки Нижинского.

Для Фокина дебют Нижинского в роли хореографа был двойным ударом. Монополию мэтра дягилевской труппы пришлось делить с актером, доселе послушным исполнителем его замыслов. Но еще горше была оригинальность постановок Нижинского. Их экспрессионизм и нарочитая условность подрывали основы фокин-

ской эстетики. Нанесенная Фокину рана не зажила никогда; об этом свидетельствуют многие страницы его мемуаров.

Впрочем, Дягилев порвал с Фокиным не сразу, оставив его старым и новым работам роль своеобразного ремплиссажа в дерзких открытиях репертуара.

В 1912 году Фокин дал для гастролей в театре Шатле три балета. «Тамара» (20 мая) восходила к мотивам стихотворения Лермонтова и в форме восточной миниатюры трактовала тему роковой красоты. Балет «Дафнис и Хлоя» реминисцировал античные мотивы по одноименному роману Лонга. Оба балета имели средний успех, несмотря на то что в них участвовали все те же блистательные исполнители: Карсавина — Тамара и Хлоя, Больм — Путник в «Тамаре» и Даркон в «Дафнисе и Хлое», Нижинский — Дафнис. Не стал событием и «Синий бог» с музыкой Рейнальда Гана по сценарию Жана Кокто (13 мая). Лишь добавились новые, «индийские» краски к экзотическому репертуару Карсавиной и Нижинского.

Все три постановки походили на дополненные и исправленные издания известных сюжетов в творчестве Фокина — Бакста. В «Дафнисе и Хлое» не выручал даже Равель, а кое-что раздражало публику: например, проход стада живых баранов через сцену в первой картине. Музыка «Синего бога» оказалась слабой, и Фокин, обычно находивший не те, так другие достоинства в своих работах, предпочитал умалчивать об этом балете. Зато критика высказалась определенно. Поэт Н. М. Минский выделил в нем «черты, которыми вообще отличается все современное французское искусство: условность, усталость и отсутствие внутренних мотивов творчества». А год спустя Джоффри Уитворт в книге о Нижинском заявил: «Обнаружилось, что постоянная драматическая напряженность поддерживается только за счет ослабления хореографии. Это сказалось весьма заметно в «Тамаре» и еще больше в «Голубом боге». Кое-кто усомнился, может ли вообще балет развиваться дальше на подобных условиях, — ведь искажается чистый дух русского танца. В конце концов в любом балете танец — главное, и, значит, попытка избавиться от него прискорбна».[1]

Фокин этого не видел. То, что Дягилев остыл к его творчеству, он приписывал желанию поднять «Фавна» Нижинского. Фокин подробно рассказал о ссоре, из-за которой сезон 1913 года прошел без его участия. В 1914 году состоялось перемирие, и 16 апреля Фокин показал в декорациях Добужинского и костюмах Бакста балет «Бабочки» на музыку Шумана, сочиненный для Мариин-

[1] Geoffrey Whitworth. The Art of Nijinsky. London, 1913, p 81—82

ского театра (1912). Тогда же, в 1914 году, пошли в его постановке «Легенда об Иосифе» Рихарда Штрауса в декорациях Серта и костюмах Бакста (17 мая), «Золотой петушок» Римского-Корсакова в оформлении Гончаровой (24 мая) и «Мидас» Штейнберга, оформленный Добужинским.

«Бабочки» развивали тему «Карнавала». «Легенда об Иосифе» по своему стилю тоже не была новостью ни в творчестве Фокина, ни в репертуаре «сезонов». Она представляла собой мимодраму на библейский сюжет. Роли Потифара и его жены исполняли мимический актер Булгаков и оперная певица Кузнецова, в роли Иосифа выступил Мясин, напоминавший пластикой и костюмом пастушка Дафниса. В «Золотом петушке» балетные актеры разыгрывали действие оперы, тогда как хор и солисты пели, стоя у кулис и сидя на скамьях, окружавших сцену. Специфика балетного искусства переставила акценты, и в центр спектакля вышла тема роковой соблазнительницы — Шемаханской царицы в исполнении Карсавиной. Изобразительное начало хореографии, достигнув апогея в недрах оперы, на то не рассчитанной, оборачивалось прямой иллюстративностью и шло в ущерб содержанию. Мифологическая комедия «Мидас» оказалась, по оценке Григорьева, «мертворожденной».

Война дала внешний толчок к полному разрыву между Дягилевым и Фокиным. За четыре года — 1914 –1918 — в дягилевском балете произошли перемены, сделавшие невозможным возобновление контракта. Фокин, вновь очутившись за рубежом, понял это достаточно ясно. Горечь его усугубила обширная литература, где одному Дягилеву приписывались все заслуги «сезонов», и Фокин до конца дней сохранил недобрые чувства к человеку, который вывел его на мировую арену. Но не виной Дягилева, а бедой Фокина являлась односторонность и короткий прицел реформы. Дягилев лишь угадал неизбежное. Весь дальнейший путь труппы «Русского балета», хотя и перебиваемый всякими зигзагами,— путь к возрождению классического танца.

Последние годы Дягилева

Вслед за Нижинским Дягилев в буквальном смысле воспитал хореографа из совсем юного Мясина. Творчество Мясина в труппе «Русского балета» разделилось на два периода. В годы 1915—1920 он поставил одиннадцать балетов, среди которых были «Парад» Сати в декорациях Пикассо, «Волшебная лавка» Россини — Респиги в оформлении Дерена и «Треуголка» де Фалья в оформлении Пикассо. В годы 1924 –1928 он поставил шесть балетов. Этот период завершил путь хореографа от гротеска, акробатики, поисков «чистого ритма» («Парад»), от театра-

лизации народно-характерного танца («Треуголка») к балетам, где классический танец возникал на основе симфонической музыки («Чимарозиана»).

В 1922 году Дягилев сделал хореографом своей труппы Брониславу Нижинскую, поставившую за четыре года восемь балетов, включая «Байку про лису» и «Свадебку» Стравинского, а также балет Пуленка «Лоретки». Некоторые из них до сих пор сохраняются в репертуаре зарубежных трупп.

Годы 1925—1929, последние годы жизни Дягилева, отмечены «открытием» Джорджа Баланчина. За четыре года Баланчин поставил для труппы «Русского балета» девять спектаклей. В числе их был «Аполлон Мусагет» Стравинского (1928), возрождавший в формах неоклассики достижения великих хореографов XIX века. Баланчин, по словам Стравинского, «нашел для постановки танцев «Аполлона» группы, движения, линии большого благородства и изящной пластичности, навеянной красотою классических форм».[1] В «Аполлоне Мусагете» выплыли на свет рампы осужденные Фокиным[2] трико, и короткие юбочки, и техника танца — непременные принадлежности хореографии, где тело исполнителя является инструментом, доносящим содержание симфонической музыки. На последней премьере Дягилева — «Блудный сын» Прокофьева — Баланчина (1929) библейская притча стала поводом для остро современного произведения. В синтезе условной пантомимы и танца раскрывалось содержание трагедии, какую так или иначе переживали в ту пору и Прокофьев, и Баланчин, и исполнитель главной роли Сергей Лифарь, и, наконец, сам Дягилев.

Для Дягилева «Блудный сын» стал и последним актом жизненной драмы. Он умер в Венеции 19 августа 1929 года, через три месяца после блистательного успеха этого балета на сцене парижского Театра Сары Бернар. Умер, не изведав финала, к которому пришел герой его последнего шедевра.

Истории предстоит оценить всю меру противоречий этого человека и деятеля. Он был культуртрегер и спекулянт, пионер высокого искусства и, говоря словами Луначарского, «талантливейший развлекатель позолоченной толпы»,[3] человек безупречного вкуса и угодник моды, меценат, влюбленный в находки сотрудников и все-таки превыше всего любивший собственную славу. Он умел словно из-под земли добыть таланты и ими восхищаться, и никто не мог сравниться с ним в жестокости, с какой он, выжав глав-

---

[1] Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 208—209.
[2] См.: М. Фокин. Против течения, стр. 448.
[3] А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 344.

ное, их выбрасывал. Но личные качества Дягилева представляют интерес лишь как мотивировка его деятельности. А именно деятельность оставила неизгладимый след в истории искусства.

Объективно обстояло так, что Дягилев «в Европу прорубил окно» русскому искусству — живописи, музыке, танцу, и Запад, потрясенный, преклонился перед открывшимся чудом. И до этого русское искусство уверенно заявляло о себе за рубежом. Еще совсем недавно Запад аплодировал Шаляпину и Савиной, Московскому Художественному театру, многим русским танцовщикам. «Ансамбли» Дягилева с их синтезом искусств продемонстрировали новые возможности русского театра. И опять-таки, при всей противоречивости нового, оно было грандиозно по масштабу и перспективам.

Выдающийся художник М. В. Нестеров писал о Дягилеве: «Его художественные выставки, постановка русской оперы, балета в Лондоне, в Париже и позднее за океаном прославили русское искусство. О нем восторженно заговорил Старый и Новый свет. Дягилев — явление чисто русское, хотя и чрезвычайное. В нем соединились все особенности русской одаренности. Спокон веков в отечестве нашем не переводились Дягилевы».[1] Слова Нестерова не случайно сами собой переходили в разговор о мировом значении русского искусства. В пропаганде его действительно состоит историческая заслуга Дягилева. Результаты деятельности Дягилева оказались намного шире субъективных намерений. И если можно по-разному судить о личности Дягилева и о его планах экспансии на Запад, то самые результаты, чем дальше, тем больше, отлагаются в истории в их позитивных моментах.

Объективно русский балет в целом к началу «сезонов» достиг такого уровня развития, каким не обладала ни одна страна мира. Зарубежный балет где тихо умирал, а где еще не родился. Русский балет стал откровением для всех. Он вдохнул жизнь в умиравший балет одних стран, в том числе Франции, положил начало балетному театру других стран, таких, как Англия и Соединенные Штаты.

«Незадолго до первой мировой войны, — писал А. Н. Толстой уже в годы второй мировой войны, — в Европе и Америке прогремела слава русского балета. Такого изысканного и совершенного искусства западный мир еще не видел».[2]

Признаний подобного рода можно найти достаточное количество, и больше всего на самом Западе.

---

[1] М. В. Нестеров. Давние дни. М., «Искусство», 1959, стр. 171.

[2] А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 14. М., Гослитиздат, 1950, стр. 310.

Нижинский, младший современник Павловой, Карсавиной и Фокина, мелькнул в истории русского балета, оставив таинственный след. Жизнь его окутана легендой.

Даже дата его рождения до сих пор была неясна. В архиве дирекции императорских театров, в деле артиста балетной труппы Вацлава Фомича Нижинского хранится метрика, выданная одним из костелов Варшавы. Там сказано, что родился он 17 декабря 1889 года от отца Томаша Нижинского и матери Элеоноры, урожденной Береда.[1] Место рождения не указано, но можно допустить, что им был какой-нибудь южный город Российской империи. Во всяком случае, осенью 1889 года газета «Донская пчела» между прочими новостями оповещала, что в ростовский театр приглашен балетмейстер Ф. Нижинский.[2] Бронислава Фоминична Нижинская в письме к автору настоящей книги указывает: «Вацлав родился в 1889 году 28 февраля старого стиля в Киеве, на Крещатике».[3] В следующем письме она объясняет: «День рождения Вацлава — 28 февраля безусловно точный. Наша мать нам рассказывала, что Вацлав родился, когда отца не было дома. Отец участвовал в театре, на маскараде (*масленица*). В конце маскарада, когда публика стала уже расходиться, устроители стали бросать в публику оставшиеся не разыгранными в лотерею предметы. Тогда отец в своем большом прыжке поймал в воздухе серебряную стопку. Когда отец вернулся домой, он узнал о рождении сына. Стопка считалась подарком на счастье Вацлава».[4]

Родители Нижинского были уроженцами Варшавы. Элеонора Николаевна танцевала в труппе Варшавского императорского театра. Отец, Томаш (или, как его называли в России, Фома Лаврентьевич) Нижинский, окончил балетную школу при Варшавском театре, работал там, а выйдя в отставку, служил первым танцовщиком и балетмейстером оперных театров в Киеве, Одессе, Харькове, Минске, Тифлисе и других городах. Время от времени он выступал и в столицах России. В 1882 году «польская труппа оперных и балетных артистов под управлением А. Луковича», где состоял Нижинский, выступала в Петербурге и его дачных окрестностях — в Павловске и др. «У Луковича привезен с собою также прелестный балет», — отмечал 27 мая в дневнике чиновник-театрал С. Ф. Светлов.[5] К осени труппа перекочевала в увеселительный

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2223, л. 3.

[2] «Донская пчела», 1889, № 70, 10 сентября, стр. 3.

[3] Из письма Б. Ф. Нижинской от 11 декабря 1967 г.

[4] Из письма Б. Ф. Нижинской от 25 января 1968 г

[5] Театральный дневник С. Ф. Светлова. «Бирюч петроградских государственных академических театров», сб. II, 1920, стр. 10.

сад Егарева «Ренессанс». Репертуар был смешанный. Например, 24 октября после оперетки «Корабельный гарнизон» шел балет «Стах и Зоська»; кроме краковяка и мазурки там имелось классическое grand pas de deux. Нижинский участвовал только в характерных танцах. Затем следовал водевиль «Чувствительная струна» и снова балет — «Разгул цыган». В 1886 году Нижинский все еще пребывал в труппе Александра Луковича; теперь она называлась «польской балетной труппой», и были там балетмейстер С. С. Ленчевский, четыре пары первых танцовщиц и танцовщиков, тридцать артистов кордебалета. Труппа опять гастролировала в Петербурге: в мае — на сцене Малого театра, в июне — на сцене театра Крестовского острова. Репертуар составляли популярный польский балет Мориса Пиона на музыку Яна Стефани «Свадьба в Ойцове» («Крестьянская свадьба»), а с ним «Тщетная предосторожность» и «Екатерина, дочь бандита» (то есть «Катерина, дочь разбойника»), дивертисменты «Космополитана», «Парижский карнавал», «Кто что любит», «Разгул цыган». В июле 1889 года Нижинский выступал в Москве на сцене Зоологического сада. Теперь он был ведущим танцовщиком, партнером прима-балерины Фальери. В его постановке шел старый балет «Роберт и Бертрам, или Два вора». Численность труппы увеличилась до шестидесяти человек.[1]

Во время этих странствий и появились на свет Вацлав Нижинский и его младшая сестра Бронислава Нижинская.

В 1912 году Вацлав Нижинский дал набросок воспоминаний для парижского журнала «Я знаю все». Он писал: «Мои родители были талантливыми артистами балета. Они считали таким же естественным учить меня танцевать, как ходить и говорить, и даже моя мать, конечно, помнящая о моем первом зубе, не скажет, когда был мой первый урок».[2]

Родители разошлись. Элеонора Нижинская поселилась с детьми в Петербурге. Она определила их в Театральное училище.

Годы учения

В 1909 году Нижинский сообщал интервьюеру: «Первым моим учителем был покойный С. Г. Легат. Потом я учился у Н. Г. Легата, у Обухова, а по окончании школы опять у Н. Г. Легата».[3] Воспитанник попал в хорошие руки и быстро обнаружил выдающиеся способности. «Вацлав воспитывался в Театральном училище на стипендию Дидло... как выделяющийся, лучший ученик по танцу и ре-

[1] «Русские ведомости», 1889, № 207, 29 июля, стр. 3.

[2] Souvenirs de Nijinsky. "Je sais tout". 1912, vol. XCIV, 15 Novembre, p 417.

[3] Не театрал. Беседа с г Нижинским. «Петербургская газета», 1909, № 274, 6 октября, стр. 5.

бенок балетных артистов,— сообщает Б. Ф. Нижинская.— Весной 1906 года на акте училища было прочтено, что стипендия Дидло для Нижинского окончилась и он переведен на казенный счет до выпуска...»[1]

Нижинский рано освоился со сценой, еще под руководством отца, вместе с которым иногда выступал. Теперь, в школе, он исполнял многие детские партии репертуарных балетов, начиная с мазурки в «Пахите». В 1905 году Фокин, приятель Обухова, сочинил для его ученика Нижинского роль Фавна в балете «Ацис и Галатея», по странной прихоти судьбы предвосхитив тему знаменитого собственного балета Нижинского. Куличевская также заняла его в балете «Парижский рынок», возобновленном ею для своих учениц. Пятнадцатилетний подросток, которого ожидало еще два года школьных занятий, поразил публику. «Великолепен воспитанник Нижинский»,— писал 12 апреля рецензент газеты «Слово». Светлов в тот же день заявил в «Биржевых ведомостях», что Нижинский «оказался прекрасным, готовым танцовщиком с большим полетом, с чувством ритма, ловким, смелым и изящным», и предрекал: «Ему предстоит будущность».

Будущность, фантастичная и трагическая, превзошла все догадки, потому что в расчет принимали только физические данные танцовщика. Нижинский мало походил на балетного премьера, идеалом которого полвека был Гердт. Напротив, все в нем такой идеал отрицало. Отрицала внешность: небольшой рост, отнюдь не стройные ноги с чрезмерно развитой мускулатурой, бледное лицо с высокими скулами и косым разрезом глаз; к тому же полуоткрытый рот и рассеянный взгляд производили впечатление недалекости. Привычный балетный идеал тем более отрицала индивидуальность Нижинского. Он был угрюм, замкнут, и самая легкость его танца словно не доставляла ему радости.

Как-то Карсавина пришла заниматься в зал, где кончался урок Обухова, и не поверила глазам, увидев, как один из мальчиков прыгает чуть ли не выше голов остальных.

— Кто это? — спросила она.

— Нижинский,— ответил учитель.— Этот бес ни за что не вернется на пол с музыкой.

И Обухов заставил Нижинского исполнить несколько движений, ошеломивших Карсавину. «Но мальчик,— пишет она,— словно не сознавал, что добился невероятного. Он выглядел надутым и глупым».[2]

---

[1] Из письма Б Ф Нижинской от 4 марта 1968 г.

[2] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 182.

Правда, на сцене этот мальчик менялся. Откуда-то бралась ловкость и невиданная, не мужественная, а утонченно капризная, вкрадчивая грация, грация фавна и мотылька, угаданная Фокиным.

Этими качествами захотел воспользоваться и Легат. 18 января 1906 года в Мариинском театре состоялся спектакль к 150-летию со дня рождения Моцарта. Во втором отделении шли сцены из оперы «Дон Жуан»; для одной из них Легат поставил танец роз и бабочек. Выступали, по афише: «г-жи Преображенская, Трефилова, Ваганова, Егорова; гг. Андрианов, Больм, Леонтьев и восп-к Нижинский». Нижинский был партнером Трефиловой. На повторном представлении 24 января Трефилову заменила Павлова, вернувшаяся из Москвы после дебюта в «Дочери фараона» Горского. Нижинский вспоминал: «В течение предпоследнего года в школе я танцевал в «Жуане» с Трефиловой и Павловой. Я имел большой успех. Все учителя горячо меня поздравляли. Я был так счастлив тогда и не подозревал, какие тернии встретятся мне потом на пути».[1] Вероятно, из-за московского дебюта Павловой, на который отправились балетные критики Петербурга, танцы в «Дон Жуане» ими отмечены не были. Музыкальные критики писали о небрежности всей постановки. «Планировка танцующих сделана скомканно»,— замечал Оссовский, не упоминая исполнителей.[2]

Но вскоре воспитанник Нижинский привлек внимание прессы в экзаменационном спектакле, где Фокин снова выдвинул его на ведущее место. «Главным гвоздем спектакля явилась выпускная ученица г. Фокина — Смирнова и воспитанник класса г. Обухова Нижинский, — писал рецензент. — Лучше того, как танцует воспитанник Нижинский, требовать нельзя; можно только опасаться, что он утратит свой природный феноменальный баллон, если станет злоупотреблять гротесками. Пока же — это классический танцовщик чистого стиля и редких природных данных. Остается пожалеть, что балетная бюрократия собирается продержать до будущего года в стенах школы Нижинского. «Полет бабочек» с музыкой Шопена в исполнении г-жи Смирновой и воспитанника Нижинского был хореографическим шедевром».[3]

Менялся Нижинский и при встречах с теми немногими людьми, которые угадывали за его хмурой необщительностью чуткую на-

---

[1] Souvenirs de Nijinsky. "Je sais tout", 1912, vol. XCIV, 15 Novembre, p. 417—418.

[2] А. Оссовский На празднике Моцарта. «Слово», 1906, № 360, 21 января, стр. 7.

[3] Нинов. Балетный экзамен. «Театр и искусство», 1906, № 16, 16 апреля, стр 243

туру. Асафьев рассказывал о встрече с Нижинским зимой 1906 года на репетициях своей оперы для детей «Золушка». По словам композитора, танцы на балу ставил «Нижинский, тогда еще воспитанник Театрального училища. Его умение репетировать с детьми было поразительно. Как никто из нас, он умел пробуждать энтузиазм и внимание к своим планам и добиваться осознанного усвоения. Как никто, он возбуждал детское воображение, мастеря сложные, казалось бы, игры-танцы, и дивиться надо было, как мог он дисциплинировать внимание, не возвышая голоса и не кокетничая своей опытностью взрослого. Хористы и танцующие были у нас в возрасте от 8 до 13 лет. Исключением был маленький шестилетний Петька — приятель Нижинского».[1]

Личность незаурядная, живущая в мире первозданных фантазий, встает из описания Асафьева, вопреки иным свидетельствам о грубоватой тупости Нижинского. Рассказ Асафьева важен еще тем, что рисует интерес Нижинского к самостоятельному творчеству уже в ранней юности.

В 1907 году у Обухова не хватило ни уменья, ни смелости показать гордость своего класса, да и всей школы, в танце, подобном фокинскому «Полету бабочек», где Нижинский мог бы соревноваться с партнершей в полетах по сцене. Нижинский выступил в традиционных pas de deux и pas de quatre. Все равно, успех был исключителен. Светлов указал на неопытность «кавалера», но оценил «изумительную» элевацию, «огромный баллон».[2] Козлянинов писал: «Его прыжок большой, элевация такая, что он, кажется, летит, как птица, в воздухе; антраша и пируэты смелы и чисты: он делает их шутя».[3] Ни о ком из танцовщиков Мариинского театра так тогда не говорили.

На Мариинской сцене

25 мая 1907 года Нижинский был определен в труппу. Высокая для новичка ставка — 780 рублей в год была особо обоснована: «ввиду выдающихся способностей к танцам».[4] Разумеется, способностям Нижинского сразу отдали должное балерины и наперебой стремились заполучить Нижинского в партнеры. Вскоре после выпуска он танцевал с Седовой в традиционных летних концертах Красносельского театра. «Игра бабочек» на музыку

---

[1] Игорь Глебов О детском театре (Из воспоминаний). «Жизнь искусства», 1918, № 11, 12 ноября, стр. 4.

[2] Вал. Светлов. Экзаменационный балетный спектакль. «Биржевые ведомости», 1907, № 9852, 17 апреля, стр 3.

[3] Л. Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11170, 17 апреля, стр. 5.

[4] ЦГИА, ф 497, оп 5, д. 2223, л. 5.

Вальдтейфеля в постановке Куличевской была исполнена, по отзыву Светлова, «грациозно» 18 сентября Светлов отметил в «Биржевых ведомостях» выступление Нижинского с Лидией Кякшт в pas de deux на музыку Томэ, вставленном в последний акт «Пахиты»: «Нижинский — танцовщик, равного которому нет теперь на нашей сцене». 24 сентября Нижинский и Смирнова танцевали pas de deux в «Тщетной предосторожности», и опять критику привлек танцовщик. 14 октября он выступил с Карсавиной в pas de deux первого акта «Жизели». «Что касается г. Нижинского, — писал рецензент, — то он, несмотря на свою юность, успел уже сделаться общим любимцем, и его даже встречают аплодисментами».[1]

28 октября 1907 года Кшесинская выступила в «Тщетной предосторожности» и «Принце-садовнике» с Нижинским — партнером. Для него это был первый выход в настоящих ролях. «Его танцы по элевации, баллону и блеску поразительны (например, антраша-huit в pas de deux «Принца-садовника»), — писал Светлов. — Но он оказался и даровитым мимистом, если некоторые недочеты в исполнении роли Колена отнести на счет его робости».[2] Другой рецензент подтверждал: «Героем спектакля был молодой танцовщик г. Нижинский... Балерины могут на него обижаться, на то, что он своим успехом привлекает к себе исключительное внимание».[3]

Нижинский был объявлен соперником прима-балерины. Мало того: ему отдали преимущество. Кшесинскую это не смутило. 11 ноября, на прощальном бенефисе Марии Петипа, она танцевала с Нижинским ноктюрн Шопена, поставленный Куличевской. 2 декабря ноктюрн был повторен в Москве, на бенефисе кордебалета Большого театра. Об этом оповестила еще 29 ноября «Петербургская газета»: «В бенефисе московских кордебалетных артистов М. Ф. Кшесинская будет танцевать pas de deux с г. Нижинским; этот же молодой талантливый танцовщик, по всей вероятности, поедет с балериной на гастроли в Париж в феврале». 4 января 1908 года «Петербургская газета» повторила анонс о парижской поездке. Но Нижинского к тому времени уже увлекла работа с Фокиным, и в Париж с Кшесинской вместо него отправился Легат.

---

[1] -даль- Театральный курьер «Петербургский листок», 1907, № 283, 15 октября, стр 3

[2] В Светлов. «Тщетная предосторожность» — «Принц садовник» «Биржевые ведомости», 1907, № 10174, 29 октября, стр 4

[3] М Мариинский театр «Театр и искусство», 1907, № 44, 4 ноября, стр 716

В балетах Фокина

25 ноября 1907 года Нижинский танцевал раба в «Павильоне Армиды», 8 марта 1908 года — раба в «Египетских ночах». Вершиной обеих партий являлся танец такого же образного значения, как в pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы («Спящая красавица»). Нижинский дебютировал в этом pas de deux с Лидией Кякшт 28 ноября 1907 года. Голубая птица позволила блеснуть виртуозностью. Нижинский видел с детства танцовщиков, надевавших вместе с завитым париком маску галантного принца, а Голубая птица ведь и была заколдованным принцем. Принц неизвестно какой страны был обязан улыбаться, поддерживать партнершу и показывать «чудеса элевации». Но точно так же обязан был вести себя, например, мулат в «Царе Кандавле», исполнявший pas de deux с баядеркой. «В нем г-жа Седова и г. Нижинский показали чудеса элевации»,— так и писал Не балетоман 15 декабря 1908 года в «Петербургской газете».

Впрочем, Не балетоман и после премьеры «Павильона Армиды», разбранив «балет без танцев», заявил: «Отличился на славу только один г. Нижинский, показавший чудеса элевации».[1] По-своему он был прав. «Чудеса элевации» составляли принадлежность партий рабов в обоих фокинских балетах. Но было и несходство у этих рабов, хотя каждый был создан для Нижинского и нес в себе частицу его индивидуальности.

Белый раб «Армиды» вовсе и не был рабом. То был любимый паж причудницы, Керубино XVII века, переодетый, как и Армида, в костюм маскарадного Востока. Послушный воле своей дамы, он провожал ее дерзким взглядом, улыбался с нежным лукавством, независимо носил тюрбан, украшенный перьями, и бархатную тесемку на шее, завязанную, быть может, самой хозяйкой. Образ, созданный Нижинским, воплощал «хореографическую сущность периода рококо», говоря словами Бенуа. Исполнитель давал жизнь странному созданию: капризный вымысел, невозможный наяву, получал бытие и в законченности этого бытия-фикции вставал рядом с Армидой — Павловой. Виртуозность растворялась в образной сути. Неправдоподобная элевация становилась одной из примет неправдоподобно очаровательного раба, в честь которого законодательницы парижской моды надели вскоре на шею бархатные ленточки и украсили головы тюрбанами с перьями и эгретками.

Смуглый раб Клеопатры был тоже причудой своей повелительницы, но не подымал перед ней глаз, как не поднял бы их на-

---

[1] Не балетоман Балет «Петербургская газета», 1907, № 325, 26 ноября, стр 4

статую Изиды. Он просто пребывал у ног божества, словно котенок, уверенный в благосклонности человека, холеный и ласково-равнодушный. Если раб Армиды красовался с непосредственностью избалованного ребенка, отлично знающего свои чары, то раб Клеопатры был один естествен среди окаменелой свиты. Вместе с рабыней — Преображенской он располагался у ложа царицы, помогал при ее туалете и забавлял ее танцем — игрой с длинным покрывалом. Следуя за извивами легкой ткани, им же подбрасываемой в воздух, он подпрыгивал и ловил покрывало с мягкой, вкрадчивой, бесшумной повадкой резвящегося зверька. Обнаруживалась особая способность, которая позволила Нижинскому-хореографу интуитивно выразить концепцию акмеизма в балете. Таких художников петербургская сцена еще не знала; на московской сцене сходную тему несла в своем стихийном искусстве Софья Федорова.

Утонченность и «первозданность» Нижинский поворачивал множеством граней. 8 марта 1908 года, в том же спектакле, что и «Египетские ночи», Фокин показал «Шопениану». Нижинский явился единственным солистом среди «двадцати трех Тальони». Фокин писал о «Шопениане»: «Нет абсолютно сюжета, нет действия, хотя это первый абстрактный балет, но я умышленно говорю и о танцевальной партии, которую я создал для Нижинского, и о роли. Да, роль, потому что это не серии pas, это был не «попрыгунчик», это был поэтический образ. Юноша мечтатель, стремящийся к чему-то иному, лучшему, живущий в своем воображении. Нет, невозможно передать словами смысл этого образа».[1] Хореограф, знавший свои замыслы в подробностях, здесь затруднялся изложить их, ибо Нижинский непроизвольно расширил границы заданного, оставив Фокина в уверенности, что идеально исполняет его волю. Говоря об ограниченности, даже безграмотности Нижинского в вопросах теории искусства, Фокин тут же удивленно восклицал: «Но кто же из танцоров мог понять так быстро, так точно то, что я старался показать и объяснить? Кто мог так уловить каждую деталь движения, сокровенный смысл жеста, танца?»[2]

В том-то и было «чудо», что, следуя показу, Нижинский все же замысел изменял. Его юноша с прической Шопена на косой пробор, с небрежным бантом под отложным воротником рубашки, ни к чему не стремился и ничего не «воображал». Несколько раз в танце проходил мимолетный жест: одна рука тянулась вперед, другая как бы откидывала со лба длинную прядь волос. «Этот

---

[1] М Фокин Против течения, стр. 213—214.
[2] Там же, стр. 215.

жест говорит о желании увидеть яснее, разглядеть, что только мерещится, как неясное видение», — считал Фокин. Герой Нижинского не нуждался в такой буквальной мотивировке: у него проходящий жест был чертой и поэтического восприятия, и поэтического самораскрытия. Юноша был частью мечты, бесплотным сильфом, таким же летучим и неуловимым, как его сестры сильфиды. Нижинский и Павлова воплощали не живопись романтической эпохи, а музыку, отзываясь на прозрачную элегическую грусть ее интонаций.

Позже Волынский, сравнивая с Нижинским молодого талантливого Владмирова, писал: «До Нижинского ему пока еще далеко. Танцы Нижинского переливаются красками, напоминающими краски умбрийских примитивов. И тончайшие струны в них поют загадочно».[1] Через несколько месяцев он вернулся к той же теме: «Бурный прыжок его не ниже прыжка Нижинского, хотя тело его в движении и полете не дает такого трепета, такого смятения форм, такой увлекающей хаотичности».[2] «Хаотичность» танца Нижинского была предопределена музыкой и организована ею. В «Шопениане» его полет, казалось, не знал остановок. Танцовщик снимал моменты отталкивания от пола перед прыжком и приземления. Он без усилий взлетал в воздух, а опустившись, продлевал видимость полета в позах колеблющихся, намеренно текучих. Безостановочная игра светотеней его танца ощутима даже на фотографиях, как и на фотографиях Павловой — сильфиды. Теперь, когда техника фотосъемки добилась фиксации прыжка, нет, однако, снимков, которые так передавали бы полет и вызывали в памяти музыку, ее определенный мотив, как вызывают фотографии Павловой и Нижинского, сделанные с выдержкой по полминуты.

«Павильон Армиды», «Египетские ночи», «Шопениана» многое объяснили Нижинскому в нем самом. Увлеченный открывшимся ему новым, он стал переносить его в практику академического балета. Светлов писал теперь о Нижинском — Голубой птице: «Нижинский — отличный танцор, если не считать окончаний вариаций, которые у него чрезвычайно небрежны и неопределенны; не весьма хороший кавалер: кроме того, в его tenue и манерах появилось какое-то неприятное манерничанье».[3]

---

[1] А. Волынский. «Эвника».— «Шопениана». «Биржевые ведомости», 1912, № 12826, 8 марта, стр. 4.

[2] А. Волынский. На зубок (Л. Н. Егорова). «Биржевые ведомости», 1913, № 13852, 12 ноября, стр. 5.

[3] В. Светлов. Балет «Петербургская газета», 1909, № 66, 9 марта. стр. 4—5.

Упрек был справедлив, а вызвавшая его причина понятна. Оставалось всего два месяца до открытия первого парижского сезона. Танцуя Голубую птицу с Флориной — Егоровой на сцене Мариинского театра, Нижинский мог утром репетировать с Карсавиной тот же номер, но на «восточный лад», и невольно сохранять в вечернем представлении фокинские ориентализмы, а с ними, что еще существеннее, импрессионистскую недоговоренность.

Испытание славой

«Сезон» положил начало сказочной славе Нижинского и, одновременно, его трагедии. Что значили похвалы петербургских рецензентов перед восторгами парижской прессы, перед вниманием знаменитых поэтов, художников, скульпторов, музыкантов!.. Неотесанный мальчик оказался желанным гостем салонов, доступ в которые был открыт немногим. Павлова была старше на десять лет и являлась известной балериной. Карсавина тоже танцевала уже балеты и легко заняла место любимицы парижан. Скромный солист, исполнитель по преимуществу безымянных партий, внезапно очутился в центре всеобщего ажиотажа. К тому же главный фокусник «сезона» Дягилев ревниво следил за каждым его шагом.

Неустановившийся душевный мир молодого человека подвергся серьезному искусу. Слава сразу же больше испугала, чем привлекла.

Осенью интервьюер писал: «В Петербург вернулся В. Ф. Нижинский, удивлявший парижан своими головокружительными «полетами» и «скачками» и прозванный ими «современным Вестрисом». Скромно одетый, застенчивый, совсем мальчик по внешности, Нижинский не похож на героя блестящего русского сезона в Париже, имевшего в современном Вавилоне такой громадный успех. Говорит он, как ребенок: волнуется, краснеет, как будто стесняется своим положением «знаменитости».

Ответы Нижинского были в самом деле образчиком лаконизма. Да, он опоздал в Мариинский театр из-за болезни. Да, он не ждал такого успеха за границей. Да, сознание, что от его танцев во многом зависел успех парижского «сезона», придало ему силу. Он перечислил балеты, в которых выступал. Нет, он отказался танцевать на сценах заграничных кафешантанов, так как там «не место артисту императорских театров, дорожащему своей репутацией».[1]

Слава травмировала. Между тем и будни казенной сцены после

---

[1] Не театрал. Беседа с г. Нижинским. «Петербургская газета», 1909, № 274, 6 октября, стр. 5.

сказочных месяцев в Париже, а потом отдыха в Венеции тоже не приносили покоя.

Петербург раскачивался медленно, порой не доверяя ни чужим, ни собственным впечатлениям.

В пору шумных откликов с Запада иные репортеры разводили руками, иные осторожно зондировали почву.

14 мая по старому стилю, то есть как раз тогда, когда в Россию дошли вести об ошеломительных успехах парижского «сезона», «Петербургская газета» поместила беседу с Гердтом.

Гердт признал Нижинского замечательным танцовщиком: «Его прыжки и полеты отличаются удивительной легкостью, и он ухитряется даже некоторое время оставаться в воздухе... В молодости и мне приходилось так прыгать, хотя я не достигал искусства Нижинского».[1]

Прямодушные слова старейшины балетной труппы являли собой контраст настороженному отношению театрального начальства.

Для Нижинского не отменяли никаких правил. Напротив, настаивали на них. 18 ноября 1909 года «Петербургская газета» сообщила, например: «Артисты балетной труппы гг. Нижинский и Лобойко опоздали на репетиции... за что оштрафованы дирекцией каждый на одну четырехсотую полного оклада получаемого ими содержания». Разницы между танцовщиками кордебалета и ведущим солистом тут не существовало.

Не отступили для Нижинского и от системы прибавок к окладу. Вместо 780 рублей он получал теперь ежегодно 900. 13 декабря 1909 года хроникер всезнающей «Петербургской газеты» сообщал о предстоящем бенефисе кордебалета: «В выручке от бенефиса участвуют не только кордебалетные танцовщицы и танцовщики, но также корифейки и корифеи и даже первые танцовщицы и танцовщики, оклады которых не превышают 1000 р. в год. На что уж знаменитость Нижинский, а и он по своему скромному окладу (75 р. в месяц) участвует в бенефисном пироге и считается бенефициантом». Наконец, Нижинский по-прежнему исполнял вставные номера и получал от критиков все те же бессодержательные похвалы. «В последнем действии имели большой успех г-жа Егорова и Нижинский, поражающий своими гигантскими прыжками чуть ли не через всю сцену», — отмечал очередное pas de deux в «Царе Кандавле» 12 октября 1909 года репортер «Петербургской газеты». 26 ноября в той же газете говорилось

---

[1] Театрал. Прыжки и полеты на сцене (У П. А. Гердта). «Петербургская газета», 1909, № 130, 14 мая, стр. 5.

о новом pas de deux Карсавиной и Нижинского, вставленном Легатом в «Тщетную предосторожность», где «Нижинский летит, что называется, «по поднебесью». Другой рецензент того же спектакля добавлял, что Нижинского, «танцора вне конкуренции, на сей раз можно похвалить и как кавалера в этом новом хореографическом дуэте».[1]

Теляковский невзлюбил Нижинского из-за Дягилева. В дневнике он именовал его *Нежинским* и охотно подхватывал сплетни, связанные с личностью молодого танцовщика. Директор казенных театров явно не хотел продвигать по службе «чудо» парижского «сезона».

Легат пробовал воспользоваться талантом Нижинского, но пути балетмейстера и танцовщика в искусстве расходились. В «Талисмане», заново поставленном к двадцатилетнему юбилею Преображенской 29 ноября 1909 года, Легат сочинил для Нижинского партию Урагана. Ураган и танцевал, и участвовал в действии. По ходу этого действия волшебный персонаж превращался в брамина, и слуги раджи напаивали его допьяна. Наивные перипетии развивались по канонам XIX века, с юмором тяжеловесным и устарелым. Все же Светлов бегло заметил в «Биржевых ведомостях» 1 декабря, что у Нижинского «много мимических сцен, проведенных им с выразительностью». Нижинский же наверняка предпочитал танцевальную часть роли, где Легат обыграл его летучий прыжок. «Ураганом носился по сцене Ураган — г. Нижинский, для полетов которого в первой картине, казалось, была узка сцена Мариинского театра»,— писала назавтра после премьеры «Петербургская газета».

Прыжок Нижинского обыгрывал Легат и в концертном номере «Бабочки» на музыку Асафьева. Светлов находил: «Бабочки» в исполнении г-жи Павловой и г. Нижинского можно назвать «летающим балетом»: оба исполнителя конкурировали в полетах и в воздушности. Этот номер имел большой успех, вполне заслуженный этими артистами, но сам по себе он не представляет художественной ценности».[2] Мастер академической школы Легат не мог найти себя в новом жанре.

И Нижинский, вместо того чтобы набирать профессионализм, словно бы начал терять его к исходу петербургского сезона. Кроме того, он явно манкировал работой. «Хуже обыкновенного был г. Нижинский, так часто болеющий, — замечал после очеред-

---

[1] Трагос. В балете. «Обозрение театров», 1909, № 917, 27 ноября, стр. 8.
[2] В. Светлов. Бенефис кордебалета. «Биржевые ведомости», 1909, № 11467, 15 декабря, стр. 6.

ного «Талисмана» Шидловский. — Как бы его болезнь не повлияла на развитие его прекрасного таланта».[1] А назавтра Светлов в «Биржевых ведомостях» подтверждал: «Что касается г. Нижинского, который почему-то очень редко появляется теперь на сцене, то он был вчера явно не в настроении, и танцы его казались какими-то расшатанными».

В то же время «болезнь» не мешала Нижинскому исполнять фокинский репертуар. 11 марта он выступил в «Армиде» и «Шопениане» и, как писал в «Петербургской газете» Светлов, «был вчера в большом ударе и имел громадный успех. Его полеты и скачки поразительны не только по силе, но и по удивительной легкости и мягкости; так и кажется, что воздух поддерживает его и мешает ему опуститься на землю». Хореография Фокина воодушевляла танцовщика куда больше, чем хореография Легата.

Весна вообще заставила Нижинского встряхнуться. Приближался второй «сезон» в Париже. Полным ходом шли репетиции. Танцовщик разучивал роли в балетах, теперь специально созданных для «сезона». То были Арлекин в «Карнавале» и еще один раб — в «Шехеразаде». Сверх того, для него и, как предполагалось, для Павловой ставилась «Жизель», а из пяти номеров дивертисмента «Ориенталии» ему предназначалось два: «Кобольд» на музыку Грига и восточный танец на музыку Синдинга.

В двух последних номерах Нижинский успел проверить себя еще в Петербурге. С ними он показался 20 февраля в смешанном спектакле на Мариинской сцене. Накануне «Петербургская газета» уведомляла: «Оба танца представляют ряд исключительных технических трудностей. Это будет первый случай, что классический танцовщик выступает самостоятельно, а не в качестве кавалера балерины». Газета добавляла, что ставил оба танца Фокин, эскизы костюмов рисовал Бакст. На самом деле, по авторитетному свидетельству Григорьева, «Кобальд» являлся его, Нижинского, «собственной постановкой пьесы Грига, оркестрованной Стравинским».[2] А это значит, что 20 февраля 1910 года Нижинский впервые выступил на большой сцене с опытом хореографического творчества, идя за Фокиным и пока что, вольно или невольно, его именем прикрываясь.

Фокину принадлежали все остальные новинки сезона. И все они ставились в расчете на Нижинского. В «Карнавале», тоже сначала показанном в Петербурге (на новом балу «Сатирикона»

---

[1] V i d i [Б. В. Шидловский]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 31, 1 февраля, стр. 4.

[2] S. L. G r i g o r i e v. The Diaghilev Ballet, p. 50.

в зале Павловой), Нижинский исполнял роль Арлекина. Постановщик в своих мемуарах по ошибке отвел ему роль Флорестана, персонажа второстепенного. Б. Ф. Нижинская, участница сатириконского спектакля, уточняет факт, называя и остальных исполнителей: «Коломбина — Т. Карсавина, Арлекин — Нижинский, Пьеро — В. Мейерхольд, Панталоне — Бекефи, Бабочка — Б. Нижинская, Эстрелла — Вера Фокина, Эсебиус и Флорестан — Кшесинский 2-й и М. М. Фокин».[1]

Обе предварительные «обкатки» парижского репертуара пришлись на один и тот же вечер 20 февраля 1910 года.

Лики и маски бестиального

Арлекин в полумаске и в трико, расписанном пестрыми ромбами, стал духом «Карнавала». Неуловимый, дразнящий, подвижный, он тормошил действие, ускорял его меланхолический ход. Легким пламенем вился он подле бегущей на пальчиках Коломбины, а его «реплики», врезаясь в ее объяснение с Панталоне, сверкали почти инфернальными отблесками. «Он, бесспорно, наиболее сверхъестественный, наименее похожий на человека из всех созданий Нижинского,— писал Джоффри Уитворт в книге «Искусство Нижинского». — Потому что этот Арлекин сама душа плутовства, наполовину Пэк, но Пэк, обладающий жалом, и с телом, подобным стальной пружине».[2] Все было игрой, издевкой над правдой настоящих чувств: любовь, говоря о которой Арлекин вынимал из груди воображаемое сердце и картинно слагал его к ногам Коломбины; ревность, превращавшая Арлекина в радужный волчок. «Вариация Нижинского,— пишет Григорьев,— и особенно ее конец, когда после большого пируэта Арлекин продолжает вращение и, замедляя его, садится с финальным аккордом на пол, положительно ошарашивали зрительный зал. Несомненно, «Карнавал» был обязан своим огромным успехом прежде всего Нижинскому».[3]

Раб в «Шехеразаде» был и сгустком того дикарского, первозданного, что появилось в рабе «Клеопатры», и активизацией его. Котенок превращался в пантеру. Евнух по приказу султанши отворял золоченую дверь сераля. «Длятся миги нестерпимого ожидания,— описывал это место балета Левинсон,— и вот легким прыжком бросается в объятия гордой любовницы светло-серый мулат в шароварах прозрачной золотой ткани, «прекрасный зверь из тигровой породы», сильный, вкрадчивый, с детской усмешкой».[4]

---

[1] Из письма Б Ф. Нижинской от 25 января 1968 г

[2] Geoffrey Whitworth. The Art of Nijinsky, p 47.

[3] S L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p 45 – 46

[4] Андрей Левинсон Старый и новый балет, стр 26

Это звериное начало в экспозиции образа остро чувствовали парижские зрители. Жан-Луи Водуайе видел Нижинского «извивающимся и сверкающим, как рептилия». Франсуаза Рейс в своей книге «Жизнь Нижинского», откуда взят приведенный отзыв, цитирует и другие сходные высказывания. О «жестокой и свирепой легкости» раба, который, «словно дикий зверь или обезумевшая птица, встречал в прыжке решетку клетки — невидимую зрителям преграду»; о «Нижинском — сером негре, блистающем золотом и серебром, прыгающем, как холеный зверь, посреди оргий и убийств пышного гарема, кипящего в танце»...

Звериную страсть сменял животный страх, когда раб метался, преследуемый стражей ревнивого шаха. «Он бился об пол, как рыба на дне лодки»,— писал Жан Кокто. Музыкальный критик д'Эстрад Герра вспоминал: «Было что-то невероятное в этой гибели. Я как сейчас вижу его падающим ничком, переворачивающимся через голову и опять падающим навзничь с совершенно обмякшими руками и ногами... Он был подобен зайцу, настигнутому пулей охотника».[1] «Его последний прыжок, трагическая предсмертная конвульсия в воздухе, захватывал дух»,— замечал Ливен.[2]

Инфернальная маска Арлекина и бестиальность раба позволили бы сделать вполне определенные выводы о творческой индивидуальности Нижинского, если бы не партия Альберта.

Концепция Альберта

«Жизель» прошла наименее замеченной среди эффектной пестроты фокинских постановок. Между тем именно этот спектакль затронул в Нижинском еще не звучавшие струны индивидуальности, неизмеримо более богатой, чем предполагали самые пылкие поклонники. Его концепция роли была, в сущности, автобиографична. На первый план вышла тема духовного одиночества блестящего, избалованного юноши. Это трагическое одиночество потрясает читателя так называемого «Журнала Нижинского», где танцовщик с горечью именует себя «клоуном бога». Свой интимный «журнал» Нижинский писал в 1919 году, когда, по словам французского переводчика, разум автора «колеблясь между светом и тьмой, различал мир в контурах еще отчетливых».[3] Перевод вышел после смерти Нижинского.

Альберт — Нижинский был, конечно, не зверем и не маской,— был он мечтателем, тянувшимся к жизни простой и чистой.

---

[1] Françoise Reiss La Vie de Nijinsky Paris, 1957, p 57—59
[2] Peter Lieven The Birth of Ballets-Russes, p 117
[3] Le Journal de Nijinsky Traduit et preface par G Solpray. Paris, 1953, p 9

В девушке Жизели он видел этот недоступный ему мир, пытался овладеть им и нечаянно губил то, к чему стремился. Он не был похож на аккуратных Альбертов XIX века. Квадратно вырезанный ворот костюма по эскизу Бенуа низко открывал шею, незавитые волосы были беспорядочно откинуты. Лицо светилось вдохновением, как лицо поэта. Безумие и смерть Жизели не потрясали этого Альберта. То было для него еще одно разочарование среди неверных соблазнов действительности, разочарование Гамлета, безвинно виноватого в безумии и смерти Офелии. Не оттого ли Альберт Нижинского на репетициях «в задумчивости грыз ногти»,[1] к крайней досаде Карсавиной — Жизели?

И во втором акте этот Альберт не раскаивался и не искал спасения от вилис, потому что они были рождены его собственной поэтической мечтой. Вскинув руку жестом ошеломленным и восхищенным, он словно хотел остановить неясный фантом, словно повторял за Пелеасом: «Я был в тревоге, я искал везде в доме, я искал везде в поле... Я не находил красоты... И вот я нашел тебя!» Он гораздо больше напоминал этого героя Метерлинка, чем героя Готье. И, конечно, ему не подходила Карсавина, стилизованная под героиню сказки Готье и в этом внешнем сходстве, как и Фокин, видевшая главную свою задачу. Ему нужна была бы Павлова с ее звенящим тревогой и в то же время ликующим полетом, Павлова, ушедшая от изобразительности Фокина в мир трагических чувств. Его концепция не изменилась бы,— напротив, встретила бы отзвук. Но Павлова на второй сезон не приехала. Встреча Нижинского с Павловой — Жизелью произошла только в октябре 1911 года на лондонской сцене,[2] когда роль Альберта была уже продумана в деталях.

«Жизель» имела в Париже спокойный успех. В Петербурге выход Нижинского в «Жизели» обернулся скандалом.

В дирекции на Нижинского давно косились. Он уже вторично опаздывал к началу сезона, отговариваясь болезнью. 9 сентября 1910 года «Петербургская газета» сообщала, что «дирекция прекратила ему производство содержания». Тут же было замечено, что перед началом сезона дирекция увеличила оклады многих танцовщиков, кроме Нижинского, «несмотря на выдающиеся способности этого артиста и очевидное превосходство его».

Нижинский возвратился только 26 ноября, но выступать сразу не стал. Прошел еще месяц, а хроника по-прежнему сообщала:

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 268

[2] Английский король в русском балете «Петербургская газета», 1911, № 290, 22 октября, стр 6

«Говорят, что г. Нижинский считает себя пока не готовым и все время упражняется в танцах».[1] Он явно не спешил окунаться в рутину казенного балета. Ссылкой на это Светлов начал статью о «Жизели», которой ознаменовался 23 января первый выход Нижинского на сцену Мариинского театра в сезоне 1910/11 года и последнее его выступление на родине вообще.

«Как это ни странно,— писал Светлов,— Нижинский, о котором, говорю без всякого преувеличения, создалась целая критическая литература на Западе, у нас почти не танцует. И надо правду сказать, что ему делать в нашем окаменелом репертуаре с фальшиво-условными «кавалерами» для pas de deux и pas d'action, играющими роль каких-то неизбежных подпорок для балерин?»

От Нижинского — Альберта критик пришел в восторг и все же его не понял. Он писал о «благородной и чарующей красоте воскресшего Вестриса». О том, что у Нижинского «нет элементов условного танцовщика с глупо слащавой улыбкой и женственным жестом или напряженным выражением лица от страха не удержать балерину». Танцы Нижинского, по его словам, «окрепли в смысле техники, не лишившись ничего из их органической пластичности, воздушности и блеска... Изумительны и прекрасны его гибкость и его головокружительные полеты. Что особенно ценно в этом редком артисте,— это отсутствие холодной, технической акробатичности, составлявшей скучную душу старого балета, отсутствие механически-трафаретной мимики, утвержденной старыми канонами». Все было так. Но концепцию Нижинского критик объяснял упрощенно: «Его принц в «Жизели» — стройный, мужественный юноша, гордый своей любовью и потерявший рассудок от тяжелой скорби. Этот юноша трогает, волнует и восхищает, хотя не все еще группы элементов, из которых он творит сценический пластический образ, вполне выравнены и приведены им в гармонию и не все леса этой интересной постройки еще сняты».[2] Светлова «тронула и восхитила» концепция, до конца им не воспринятая и поэтому казавшаяся несовершенной, та «гамлетовская» концепция, что позволяла Альберту — Нижинскому отчужденно созерцать сцену безумия Жизели и вносить интонации восторженной тревоги в его танцы с призрачными лесными невестами. Светлов попросту писал о «потере рассудка», минуя сложность актерской задачи.

Анонимный рецензент «Петербургской газеты» в сложность эту и не вдавался. Он отметил лишь, что танцы Нижинского «стильны,

---

[1] «Петербургская газета», 1910, № 356, 28 декабря, стр 6

[2] В Светлов Балет «Биржевые ведомости», 1911, № 12138, 24 января, стр 4—5

красивы и, главное, субъективны», что «талантливый артист с большой оригинальностью провел свою роль. Все в нем блистало новизною...» И, в сущности, сказал больше Светлова. Еще больше сказал критик «Речи». Он утверждал, что Нижинский — «самое выдающееся явление нашего балета», ибо «от обыкновенных танцовщиков Нижинский отличается не только феноменальной легкостью и редким пластическим даром, но еще более — совершенным пониманием стиля... Прыжки и «верчения» у Нижинского приобретают неожиданный смысл и художественную нужность. Он умеет найти для них какие-то подходящие движения рук, нужные повороты и наклоны головы; тонкими, едва уловимыми намеками он раскрывает «идею» каждой формы, каждого момента всего танца...»[1] Выход Нижинского в «Жизели» оказался событием большого художественного значения, но неожиданных последствий этого события никто из критиков предвидеть не мог.

Изгнание с казенной сцены

Рецензии составлялись в вечер спектакля. Потому в них не было намека на скандал, разразившийся за кулисами после первого акта из-за костюма Нижинского. Правда, «Петербургская газета» сразу осудила этот костюм: «Бархатная блузка, желтое, сильно обтянутое трико и какая-то сумочка на животе плохо шли к длинным волосам и некрасиво округляли формы танцовщика». А репортер «Петербургского листка» развязно начал свой отчет словами: «Вчера, 23 января, в балете «Жизель» объявился г. Нижинский. Современный Вестрис блеснул откровенностью костюма. Графа Альберта он изобразил длинноволосым и снабдил сумочкой, которую милые дамы носят для платочка. Но главный шик в «невыразимых...»

Костюм по эскизу Бенуа повторял исторический немецкий костюм XV века и никого в Париже, Брюсселе и Берлине не коробил. В Петербурге он нанес щелчок обывательскому вкусу. Все же неожиданной оказалась весть, что к моменту выхода газет Нижинский был уже уволен из театра. Событие это вызвало более, чем обычно, длинную запись в дневнике Теляковского. Директор на спектакле не был, так как утром 24 января возвратился из Москвы, и негодовал на то, что стоит ему уехать, как «происходит заваруха, которую надо разбирать по приезде». «Заваруха», по словам директора, произошла потому, что костюм Нижинского «произвел сенсацию не только в публике, но и главным образом в царской ложе. Императрица Мария Федоровна послала великого

[1] Н. О—р. Первый выход г. Нижинского. «Речь», 1911, № 24, 25 января, стр 6.

князя Сергея Михайловича, чтобы узнать, какой костюм будет у Нижинского в следующем акте, ибо если это повторение такого же, то она и великие княгини собирались уехать из театра». Министр двора Фредерикс потребовал объяснений от администрации театра и, узнав, будто Нижинскому запрещали выходить в собственном костюме, а он ослушался, приказал его уволить «за ослушание и за неуважение к императорской сцене». По словам Теляковского, Нижинский, узнав об увольнении, сказал, что «удивлен петербургской публикой, которая ходит в балет, как в кабак, и не ценит настоящих костюмов». Обида артиста была понятна, но не совсем справедлива. Публика Петербурга не подходила под одну мерку.

Когда увольнение Нижинского получило огласку, возмутилась даже консервативная часть прессы.

Репортер «Петербургского листка», того самого, что осуждал «откровенный» костюм Нижинского, теперь выступил в защиту танцовщика. «В казенных театрах надевают свои костюмы только с разрешения начальства. Дирекционные Аргусы видели костюм и, вероятно, одобрили, а затем — вдруг отставка. Не лишним будет припомнить, что несколько лет тому назад подобное же столкновение дирекции с балетной артисткой из-за самовольно одетого костюма кончилось совсем иначе: директор театра принужден был пойти в отставку».[1] Намек на инцидент между Кшесинской и Волконским, а главное, слова о безответственности чиновников попадали не в бровь, а в глаз. Газеты твердили, что если Крупенский и художник-консультант Головин разрешили Нижинскому его костюм, то виноваты они, а не танцовщик.

«Петербургская газета» поместила интервью Нижинского. Танцовщик с достоинством заявил: «Никогда не входя в оценку произведений таких мастеров, как Бенуа, Бакст, Головин, Коровин и другие, и строго подчиняясь их художественному авторитету, я полагал, что, привезя с собою и надев парижские костюмы, я могу лишь содействовать художественному успеху моего первого выхода». Затем Нижинский сказал: «За время моих долголетних занятий в театральной школе и за короткие три года моего служения я прилагал все усилия, чтобы не уронить достоинства воспитавшей меня сцены и поддерживать по мере моих сил, сначала в России, а потом за границей, престиж и славу нашего хореографического искусства». Он сожалел, что покидает русскую сцену в двадцать лет, поскольку официальные причины «столь

[1] Д. М. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1911, № 26, 27 января, стр. 14.

быстро и так безвозвратно «скрутили» мою еле начавшуюся в России художественную работу».[1]

Отставку Нижинского обсуждала и иностранная пресса, недоумевая, как писал 3 февраля обозреватель «Петербургской газеты», «по поводу такой строгой и обидной меры, как увольнение в 24 часа». В тот же вечер Теляковский комментировал в дневнике отклики зарубежной прессы: «Я думаю, в Париже допускается много того, что недопустимо в России и особенно на императорской сцене, да еще в присутствии императрицы и всей царской фамилии». 7 февраля он возвращался к этой теме: «Французские газеты очень заняты вопросом увольнения Нижинского. Самую большую статью написала газета «Comœdia»... о рутине дирекции и что вообще все, что талантливо, в России топится». Истина эта, как водится, до глубины души возмущала русское театральное начальство.

Между тем оно, не слишком и повинное в истории с злополучным костюмом, несло ответственность за общее равнодушие к судьбе таланта. Нижинский, хотя и сбрасывал со счетов «Талисман», имел право сказать в очередном интервью, что дирекция «никогда не давала, до моего нынешнего дебюта, ни одной роли. Да и «Жизель» я добыл только после двух заграничных сезонов».[2]

Расставшись с Нижинским, дирекция понесла из-за этого еще одну утрату. 15 февраля Теляковский записал: «Крупенский мне доложил, что сестра Нижинского подала сегодня в отставку, ссылаясь на увольнение ее брата. Я советовал ему ее вызвать и переговорить». Бронислава Нижинская всего лишь третий год работала в театре, но еще за несколько месяцев до ее выпуска, 21 декабря 1907 года, хроникер «Петербургской газеты», посетив занятия в школе, писал: «Хорошее впечатление производит г-жа Нижинская, дочь варшавского балетмейстера и сестра г. Нижинского. У нее танцы всегда тщательно отделаны, хорошая пластика и выразительная мимика». Шаблонная похвала не раскрывала особенностей дарования Нижинской, ее порывистой и дерзкой пластики, в частности большого, почти мужского прыжка. Этому дарованию не суждено было проявиться на сцене Мариинского театра. Известной танцовщицей, а потом и выдающимся балетмейстером Нижинская стала за рубежом. Ее первые хореографические опыты состоялись в труппе Дягилева уже тогда, когда закатилась звезда Вацлава Нижинского. Уговоры Крупенского не по-

---

[1] Театрал. Балетная злоба дня. Увольнение в отставку г. Нижинского. «Петербургская газета», 1911, № 26, 27 января, стр. 7.

[2] Театрал. В чем тайна увольнения Нижинского. «Петербургская газета», 1911, № 33, 3 февраля, стр. 5.

действовали на юную актрису, преданно верившую в своего талантливого брата. Ее короткое «дело» в архиве дирекции завершается просьбой: «Ввиду увольнения брата моего Вацлава Нижинского со службы в императорских театрах прошу контору исключить меня из списка артистов императорской балетной труппы»,— и резолюцией: «Уволить», наложенной Теляковским.[1]

С Дягилевым

Для заграничных сезонов скандал с Нижинским послужил новой рекламой, в которой актер не нуждался. Это скорее устраивало Дягилева. Тот надеялся, что вырванное с корнями из почвы растение приживется в условиях теплицы — на завидном месте лучшего из лучших. В том, что касалось сцены, ни Дягилев Нижинского, ни Нижинский Дягилева не обманули. Но Нижинский-танцовщик и Нижинский-человек были существа разного порядка. Человек делался тем более нелюдим и замкнут, чем громче гремела слава актера. Сумрачно-гениальный мальчик, едва достигший совершеннолетия, стоял перед угрозой безысходного одиночества, при том, что «сливки общества» искали знакомства с ним. Но интересовал их не он, с его тоской и обидами, а загадочный кудесник, за вечер сменявший одни маски на другие. Маски — потому, что тема человека в подлинном, естественном его обличье осталась в пределах роли Альберта. Стиснутая и загнанная под маску нелепой куклы, она должна была еще потрясти современников в «Петрушке».

Франсуаза Рейс пишет, что разрыв с родиной «ради жизни непостоянной, случайной, протекающей в головокружительном вихре, был пагубен для нервной системы» Нижинского. «С другой стороны, без этого перелома не было бы постоянной труппы Русского балета и, может быть, не раскрылся бы гений Нижинского как хореографа и даже как создателя своих лучших ролей».[2]

Один из первых биографов Нижинского, Уитворт, описал облик танцовщика в те годы:

«Встреча с Нижинским в частной жизни убедительно подтверждает веру в интеллектуальную силу великого артиста. Первое знакомство вас, пожалуй, несколько разочарует. Велико расстояние от блеска большого театра до замкнутости лондонской гостиной. И этот молчаливый маленький джентльмен в безукоризненном английском костюме,— неужели, неужели это в самом деле Нижинский? Он, оказывается, совсем не высок, а его волосы такие прилизанные, и темные, и обыкновенные. Но раньше чем

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2222, л. 21.
[2] Françoise Reiss. La Vie de Nijinsky, p. 63.

вы успеете заметить изысканную лепку щеки, узкие мерцающие глаза, чистые, но пухлые губы, вы поймете, что это должен быть он. А когда скованность сменится оживлением, когда лицо его осветит мысль, которую трудновато выразить на чужом языке, вы совсем убедитесь, что все в порядке. Ибо вот человек, полный напряженной, искренней и нервной жизни. Он несомненно умен, и вам интересно знать, что он думает по любому поводу».[1]

О первом знакомстве рассказывает и Чаплин. «Серьезный, удивительно красивый, со слегка выступающими скулами и грустными глазами», Нижинский чем-то напомнил ему «монаха, надевшего мирское платье». Чаплин вспоминает, как танцовщик, наблюдая за съемкой смешного эпизода, становился «все грустнее и грустнее» и только потом сказал:

— Ваша комедия — это балет. Вы прирожденный танцор.

Стеснительность, не понятая Чаплином в Нижинском, обуяла его самого, когда они поменялись местами.

«В первую же минуту его появления на сцене меня охватило величайшее волнение. В жизни я встречал мало гениев, и одним из них был Нижинский. Он зачаровывал, он был божествен, его таинственная мрачность как бы шла от миров иных. Каждое его движение — это была поэзия, каждый прыжок — полет в страну фантазии»,— пишет великий актер и признается, что, придя к Нижинскому за кулисы, был «не в силах говорить. Нельзя же в самом деле, заламывая руки, пытаться выразить в словах восторг перед великим искусством».[2]

Другим предстает Нижинский в рассказе Ливена. Связывая личность актера с созданным образом, Ливен пишет:

«Есть любопытная взаимосвязь между ролью Петрушки и личностью самого Вацлава Нижинского. Гениальный танцовщик словно едва существовал в личной жизни. Молчаливый, неприметный, беспомощный, с виду безучастный ко всему, он, казалось, еле жил вне сцены, казалось в лучшем случае вел какую-то кукольную жизнь. В то же время эта странная кукольная индивидуальность скрывала трагедию духовного умирания, и Нижинский мог бы, пожалуй, опереться на рампу и страстно спросить у своего фокусника Дягилева:

— Что сделал ты с моей бессмертной душой?»[3]

Петрушка был создан вместе с Призраком розы и Нарциссом в сезон 1911 года.

---

[1] Geoffrey Whitworth. The Art of Nijinsky, p. 32—33.
[2] Чарльз Чаплин. Моя биография. М., «Искусство», 1966, стр. 186—187.
[3] Peter Lieven. The Birth of Ballets-Russes, p. 145—146.

Нарцисс вновь повторял тему утонченной бестиальности. Заявленная в «Клеопатре», развитая в «Шехеразаде», здесь эта тема Нижинского как бы завершилась. Человеческое, пробуждаясь в пастухе Нарциссе, приводило его к гибели. Оно и пробуждалось-то как кара богов, ниспосланная по просьбе нимфы Эхо.

Пастуха — Нижинского, «розового, в белой тунике-безрукавке», окружали «девушки, плененные красотой эфеба, мужественной силой его сложения, детской усмешкой и женственной вкрадчивостью жеманных жестов». Нарцисс был «не вполне безучастен к бурному прибою страстных желаний, к пылу нечаянных прикосновений». Но его «первобытная наивность» была озадачена. «Он не постиг еще тайны своей красоты». Тайну выдавали Нарциссу не люди, а природа, подбросившая на пути ручей. Пастух отрывал лицо от зеркальной поверхности ручья «лишь для того, чтобы, поднявшись, отразить в ней свое тело в бесчисленных движениях и позах».[1] Наклоняясь все ниже, он исчезал в воде. Интерес — любопытство — мысль лежали на дне тайны, которую Нарциссу так и не суждено было постичь до конца: подводя к порогу сознания, она поглощала его, чтобы вернуть белым цветком.

Призрак розы был даже не цветком, а запахом сорванного и увядающего цветка. Метаморфоза танцовщика была здесь поистине волшебна.

Неизвестно, что подразумевает Лопухов, говоря о «зевсо-геркулесовском строении икр и ляжек» Нижинского. Но он точен, определяя Нижинского как танцовщика «небольшого роста, несколько приземистого из-за чуть укороченных и сильно мускулистых ног».[2] Жаль только, что один художник, разобрав другого «по статьям», не удосужился сказать об его искусстве.

Да, при сильно развитой мускулатуре ног у Нижинского так же сильны и мужественно мускулисты были руки. Но в том и заключалось чудо искусства, что затянутый в трико, расшитое фиолетово-розовыми лепестками, танцовщик не казался ни приземистым, ни грубо сложенным. Напротив, каждое движение и даже неподвижная поза создавали образ невесомости и неуловимости аромата, прикинувшегося юношей. На фотографиях руки Нижинского длят кантилену движений, обволакивающих и клубящихся, словно запах цветка. При мягкой округлости контуров руки пригнуты в локтях, кисти опущены, пальцы свисают, касаясь склоненной к плечу головы. Они словно продолжают рисунок лепестков, свисающих вдоль лица. А на лице с опущенными,

---

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 40.
[2] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 116.

«дремлющими» глазами — ускользающая улыбка: она и дразнит и убаюкивает спящую.

Кокто так описал этот образ — поэму в танце:

«Не знаю, чему удивляться больше, чуду его полетов или насыщенности игры. Девушка, возвратясь с бала, засыпает. Роза падает с ее корсажа, и вот уже аромат розы подымается, вьется и заполняет комнату. Аромат розы — это Нижинский... Его игра сгущает все, что доныне казалось мне невоплотимым в печальном и победном нашествии аромата. Гордый своей багряной неугомонностью, он кружит в пленяющих вихрях, пропитывая муслин занавесей и обволакивая сновидицу вязким флером. Что может быть необычайней! Чары словно воскрешают бал, населяя невинную грезу нежными порханиями. Но вслед за прощальным приветом милой жертве он исчезает в распахнутом окне прыжком столь патетическим, отрицающим законы равновесия, столь изогнутым и высоким, что никогда теперь летучий запах розы не коснется меня без того, чтобы не вызвать с собой этот неизгладимый призрак».[1]

Трагедия Петрушки

Нарцисс и Призрак розы, когда их исполнял Нижинский, говорили о непостижимости прекрасного, на краткий миг его материализуя. Мечты Петрушки о прекрасном были тщетны от начала до конца. Кукла с лицом, намалеванным посмешнее, в лоскутном наряде и в шапке с кистью, Петрушка был сшит на потеху зевак. Его руки и ноги, набитые опилками, болтались, заворачивались внутрь от собственной тяжести и дергались, послушные невидимой нитке Фокусника. Петрушка не прыгал, а только подпрыгивал. Полет из его пластики был исключен. Пластика, беспорядочная при всей машинальности, набирала крикливую и беспомощную суетливость, когда Петрушка получал свободу действий. Он словно хотел выбиться из своего тела, но никчемность усилий выводила в трагедию.

Утихал пароксизм отчаяния, вызванный бегством Балерины. Петрушка замыкался в привычной позе, сблизив носки, собрав болтающиеся руки, прижавшись щекой к пышным оборкам воротника. Тогда с набеленного и пятнами нарумяненного лица, из-под криво, одним взмахом нарисованных бровей смотрели глаза удивленные, укоряющие, скорбные. Глаза человека, ужаснувшегося жестокости и оплакивающего ее.

Только год отделял «Петрушку» от «Жизели». И в сущности тема Нижинского не слишком изменилась. Но теперь духовное

---

[1] Jean Cocteau. Vaslav Nijinsky. "Comœdia Illustré", 1911, Nr. 18, 15 Juin.

одиночество героя оборачивалось не уходом в мечту, а безысходностью. Дело было не в том, что красавец превратился в уродца. Романтик, который населил свой духовный мир видениями и тем сберег нетронутой мечту о прекрасном, здесь становился «клоуном бога». Зло оказывалось сильнее мечты и беспощадно обнаруживало ее немощь. Современный Орфей заставлял плакать каменные сердца, но с собою справиться не мог. И древняя легенда выворачивалась наизнанку: не фурии, тронутые мольбой певца, превращались в благожелательных волшебниц, а прекрасные виденья — в фурий. Петрушка был для Нижинского «песней судьбы». Балеты Фокина и Бенуа всячески варьировали необратимость рока — в плане то празднично-живописном, то живописно-кровожадном. У Нижинского тема вырастала в трагедию духа. Гамлетовская разочарованность Альберта — Нижинского выливалась у несуразного Петрушки — Нижинского в мысль: «Мир вывихнут, и бороться с этим нельзя».

Борьба все-таки продолжалась по воле той же судьбы. Фокусник не вершил, а всего лишь исполнял ее указы. Он равнодушно запирал Петрушку в каморке. Но и там глаза Фокусника следили с портрета за отчаянно мечущейся фигурой кукольного клоуна. Пристальный взгляд останавливался, когда Петрушка, прорвав картонную стену, свешивался над пустотой.

Заглянув туда, неудачник нарушал пронзительным воплем уютную интрижку Балерины с Арапом. Но потребность высказаться обнаруживала лишь бессилие, и в следующей сцене Петрушка вбегал на вечернюю площадь, спасаясь от разъяренного Арапа.

Здесь, в центре уже усталой ярмарки, он падал, сраженный Арапом. На миг замешательство овладевало толпой, увидевшей живое страдание нескладной куклы. Распростертый на снегу Петрушка вскидывал руку, словно прося о жалости, и падал с прерванным рыданием музыки. Люди, задетые этим жестом-стоном, смыкались вокруг. Но они расступались, поверив Фокуснику, будто приняли в сумерках тряпичного паяца за человека.

Фокусник и сам должен был верить, что починит сломанного Петрушку, когда волочил его по снегу. Странно символична в этом плане фотография 1929 года, где между Карсавиной в костюме Балерины и Дягилевым во фраке стоит рассеянно улыбающийся Нижинский. Дягилев привез помешанного создателя образа Петрушки на очередное представление балета, тщетно надеясь пробудить в нем рассудок.

В спектакле Фокусник смертельно пугался тени Петрушки, метнувшейся над балаганом. Тень же, и в смерти сохранившая клоунское обличье, кляла не Фокусника, а судьбу.

В «Петрушке» Нижинский отдалился от Фокина и Бенуа, постигая Стравинского.

Наступал последний этап его короткой творческой жизни — этап Нижинского-хореографа.

В сезоне 1912 года Нижинский, премьер постоянной труппы «Русского балета» Дягилева, исполнил главные роли в балетах Фокина «Дафнис и Хлоя» и «Синий бог». Снова и снова Фокин созерцательно любовался отблесками далеких эпох. Добросовестно следуя заданиям Фокина, Нижинский ничего нового для своего искусства не получал. Правда, партия Синего бога (в отличие от Дафниса, идиллически перекликавшегося с Нарциссом) привлекла зрителей пластикой, искусно воспроизводившей скульптуру Индии. Классический танцовщик вновь поразил способностью владеть любым видом танца. Наземный рисунок движений на согнутых, развернутых ногах и в изломах рук переливался таинственной гаммой. Но Нижинский в общем уже высказался на эту тему, во всяком случае — как танцовщик.

«Послеполуденный отдых фавна»

В том же сезоне Нижинский поставил балет на музыку Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна» Дебюсси. Литературным источником Прелюдии, написанной в 1892—1894 годах, была эклога Малларме, опубликованная в 1876 году. Как сообщает Ю. А. Кремлев, «эклога предназначалась автором для декламации, иллюстрированной танцами».[1] Идея балетной постановки, по свидетельству Григорьева, принадлежала Дягилеву. Премьера состоялась 29 мая 1912 года на сцене театра Шатле.

В балете Нижинского продолжилась знакомая тема наивной первобытности, разных граней которой уже касался Фокин. К тому же оформлял «Фавна» Бакст — художник «Клеопатры» и «Шехеразады». Теперь образ полузверя занял в спектакле центральное место, уготованное ему музыкой, и нес тему в очищенном, беспримесном виде. Фавн, юноша с позолоченными рожками на курчавой голове, с пятнистым, как шкура козленка, телом и коротким хвостом, являл собою каприз природы, смешавшей человеческое со звериным.

Но разработка темы была своя.

Не случайно первый отзыв русской печати о парижской премьере, принадлежавший поэту Н. М. Минскому, содержал догадку, что «постановка «Фавна» намекает на возможность какого-то нового строя в искусстве». Короткий балет, по словам Минского,

---

[1] Ю. Кремлев. Клод Дебюсси. М., «Музыка», 1965, стр. 256.

открывал просвет «в тот мир, где стихает неистовство Диониса и царствует несомненное творчество Аполлона».[1]

И не случайно «Фавн» стал Фокину поперек горла.

Реакцию Фокина легко было бы объяснить тем, что ему, единственному до тех пор балетмейстеру парижских «сезонов», пришлось потесниться и даже уступить первое место Нижинскому. В мемуарах он рассказал о том, как невнимателен был Дягилев к постановке «Дафниса и Хлои» и как заботился о репетициях «Фавна». Но имелись и причины более глубокие, нежели обычная театральная нетерпимость к чужому успеху. Искать их следовало в различии взглядов двух балетмейстеров.

Живейший протест Фокина вызвала, например, развязка балетного действия. Вот как описал это действие Минский:

«Раздвигается занавес. Жгучий осенний полдень, наполненный раздражающими испарениями вянущих листьев. Над обрывами свесились рдеющие платаны, над водами склонились бледные ивы. Молодой голый фавн, бледно-желтый, покрытый черными пятнами, какими бывают козлы, пасущиеся на лугах Греции, греется на солнце перед своей пещерой и играет на короткой флейте. Слева, легкой поступью, не по-балетному, а вполне касаясь ступнями земли, выходят нимфы и застывают в созерцании зелени и вод. Являются еще три нимфы и, наконец, выходит Она — старшая нимфа. Она собирается купаться. Расстегивает на себе покрывало за покрывалом. Нимфы движутся вокруг нее, заслоняя наготу своими щитообразно поднятыми руками. Фавн заметил ее. Страстный, робкий, он устремляется к цели. Движения угловаты. В позе — мольба. Сестры-нимфы в «паническом страхе» разбегаются. Остается Она наедине с Фавном. Сцена страсти и абсолютного целомудрия. Фавн не молит ласк, а является барельефом мольбы. Нимфа не борется, а застывает в иероглифе борьбы. На мгновение, правда, страсти побеждают, и юноша слегка касается рукою Женщины. Но являются ревнивые и насмешливые сестры, и молодая чета медленно расходится. Нимфа, подобрав одно из покрывал, нехотя спасается. Но юноша видит забытое другое покрывало. Он набожно поднимает его, как живое существо, на руки и медленно удаляется, преследуемый робкой насмешкой нимф. Там, на уединенной площадке, он расстилает дорогую, бездушную пелену и ложится на нее, погружается в сон или сладострастное видение. Конец созерцанию. Аполлон уступает место Дионису,— и занавес сдвигается».

---

[1] Н. Минский. Сенсационный балет (Письмо из Парижа). «Утро России», 1912, № 118, 24 мая, стр. 2.

У Фокина рабыни в последний момент затягивали тканями ложе Клеопатры и ее возлюбленного. В «Шехеразаде» шах вбегал, когда Зобеида готова была пасть в объятия негра. Но Фокина коробила последняя мизансцена «Фавна», пожалуй, ничуть не более пряная, чем недоговоренность названных эпизодов.

Главная же причина неприязни крылась в пластике «Фавна», хотя вообще-то Фокин отнесся к ней двойственно.

Нижинский расположил действие на просцениуме в полтора метра глубиной. «Фигуры исполнителей двигались не только в одной плоскости, но и на одном уровне, за исключением дикого прыжка фавна, когда под конец он забирался в свое логово на скале»,— пишет Григорьев.[1] Озеро, окаймленное деревьями, семь нимф в стилизованных золотых париках и плиссированных туниках — все походило на оживший барельеф архаической Греции. Нижинский, «чтобы произвести это впечатление, заставил танцовщиц передвигаться с согнутыми коленями и плотно ступать на землю, начиная шаг с пятки (отрицая, таким образом, правила классического танца)».[2] Притом голова и ноги каждой были повернуты в профиль, а корпус фронтально раскрыт, руки напряженно и угловато направлены к зрителю ладонями или тыльной стороной ладоней.

Как раз профильный ракурс танца Фокин готов был принять, хотя это приглянулось далеко не всем. Например, Левинсон писал: «Фигуры живых танцовщиц, симулирующих двухмерность вазовой живописи, производят впечатление грузно-комическое. Также нехудожественна затея развернуть эти фигуры, украшающие округлость вазы живым венком,— вдоль рампы, по прямой, точно на кальке учебника археологии».[3] Фокин, напротив, считал что «группы иногда очень красивы и точно воспроизводят барельефы или живопись на вазах». Соглашался он и с намеренно ограниченным отбором движений: «Шаг, бег, поворот на двух ногах из одной позы в другую, перемена положений рук и головы и один прыжок» (как упоминалось, прыжок принадлежал Фавну). Фокин продолжал: «Очень часто сам стремясь к тому, чтобы выразить сущность момента минимумом движений, я, конечно, ничего не имею против того, что в данном случае не было танцев».[4]

Расходился Фокин с Левинсоном и оценивая связь пластики с музыкой. Левинсон считал, что «звуковая паутина» Дебюсси «оборвана повсеместно острыми углами пластического рисунка».

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 80.
[2] Ibid, p. 77.
[3] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 89.
[4] М. Фокин. Против течения, стр. 303.

Фокин тоже отмечал: «При большом движении в музыке нимфы и Фавн подолгу стояли неподвижно». Он не находил в том греха. «Многие считают,— продолжал он,— что движение танцоров должно точно совпадать с движениями музыки. Это я называю «ритмоманией» и держусь того взгляда, что музыка может выражать целую бурю, происходящую в душе человека, а человек может в это время переживать эту бурю совершенно недвижно, окаменеть в позе. Вообще архаическая, угловатая постановка Нижинского мало подходит к музыке Дебюсси, но это «выдерживание поз» мне как раз очень нравится».[1]

Между тем «выдерживание поз», принятое Фокиным, и «развертывание фигур вдоль рампы», отвергнутое Левинсоном, совпадали с пояснительным текстом к музыке «Фавна». Кремлев, приводя этот текст в своей книге, предполагает, что составлен он самим Дебюсси. «Музыка этой «Прелюдии»,— гласит текст,— есть очень свободная иллюстрация прекрасного стихотворения Малларме. Она отнюдь не претендует на синтез стихотворения. Скорее это следующие друг за другом картины, среди которых движутся желания и грезы Фавна в послеполуденный зной. Затем, утомленный преследованием пугливо убегающих нимф, он отдается упоительному сну, полному осуществившихся наконец мечтаний о полноте обладания во всеобъемлющей природе».[2]

Этот текст Кремлев делает инструментом убедительного анализа Прелюдии. Исследователь пишет: «Образ принципиально лишен действенности, он дан как последовательно и исключительно созерцательный. Тем самым отрицается динамическое развитие как достижение и закрепление новых качеств. Вместо этого статическое «развертывание», «показывание», то есть дополнение некоего тезиса его вариантами и оттеняющими контрастами по типу возникающих, усиливающихся, ослабляющихся и затухающих волн».[3]

Сказанное о музыке Дебюсси непосредственно приложимо к хореографии Нижинского. «Тезис» Фавна, мечтающего о нимфах, был здесь так же принципиально бездейственен и «доказывался» посредством статично разворачиваемых картин. Притом каждая картина задерживалась в пластической паузе, как бы предлагая зрителю искать ее истоки и пределы в набегающих и затухающих волнах музыки. Плывучие гармонии этой музыки, их хрупкая и мерцающая структура не поддались бы контрастной смене

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 306—307.
[2] Ю. Кремлев. Клод Дебюсси, стр. 260.
[3] Там же.

сплетающихся и сталкивающихся линий танца. Танец был бы чересчур материален и груб, если бы пытался зримо воспроизвести капризы полифонии, ход звукописи, неуловимо расплывающейся в самый момент ее слухового восприятия. Позы сохраняли необходимые «просветы» для движущегося рисунка музыки. Они словно заставляли ее меняться местами с хореографией, добровольно берущей на себя роль фона. Но фон не был пассивен, а готовил развязку. На кульминации второй части Прелюдии просветы между позами сокращались, из них рождался не бег, а «рисунок бега», его условный, пластически зашифрованный образ — минутный всплеск мечты, сразу же возвращающейся к неподвижности самосозерцания.

То, что хореография не иллюстрировала музыку, а сложно с ней соотносилась, почти состязалась, подтверждает участница спектакля Лидия Соколова. Она рассказывает: «Выступать в «Фавне» считалось честью. От танцовщиц требовались музыкальность, ритмичность и умение свободно воспринимать музыку в целом. Музыка должна была просачиваться сквозь ваше сознание, и это создавало какой-то божественный подъем». Соколова вспоминает, что Нижинский объяснял исполнительницам: «Надо стараться ступать между тактами музыки, ощущать подразумеваемый ею ритм»,— и добавляет от себя: «Ступать и двигаться следовало в ритме, перекрещивающем взмахи дирижерской палочки. При каждом выходе, а их было несколько, приходилось перенимать счет от вступившей ранее танцовщицы. Каждый подъем руки или головы имел в партитуре соответствующий звук. Это было чрезвычайно искусно разработано».[1]

Фокин, профессионально слышавший музыку, верно понял принцип хореографической композиции Нижинского. Но его совершенно не устраивало «противоестественное» в статуарной пластике балета. Он возражал против условного бега, при котором нимфы и Фавн ставили на пол сначала пятку, а потом всю ступню, и объяснял разницу между «механизмом» шага и бега: «Шагая, мы все время находимся на полу или на земле, мы отнимаем от земли ногу лишь когда переносим с нее тяжесть тела на другую ногу; в беге же мы один момент находимся в воздухе. Опускаясь всей тяжестью тела с воздуха, мы, чтобы смягчить движение, касаемся земли сперва пальцами и уже потом пяткой».[2]

Расхождение по частному, казалось бы, поводу имело творческую подоплеку. Фокин допускал условность лишь до известных

---

[1] Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev, p 40

[2] М. Фокин. Против течения, стр. 303—307.

пределов. Профильный ракурс исполнителей (например, в «Клеопатре») он применял как орнамент танца, постоянно сбивавшегося в нормальный бег, повороты, прыжки. Условность там возникала как некая приправа к танцу, который оставался в пределах дивертисмента и был отделен от пантомимы — основы действия. Нижинский выступил против «естественной механики движений», в защиту условности. Он передал танцу права главного выразительного средства. Условность стала всеобщим и объединяющим началом спектакля, а противоестественной — смесь «правдоподобных» поступков персонажа и его условного танца. В отличие от фокинских композиций, композиция «Фавна» не дробила кордебалет, а возвращала его к тому поэтическому единству, что по-своему разрабатывали хореографы XIX века. Теперь, на другом историческом этапе, Нижинский как бы заново открывал возможность массового танца, откликаясь на поиски современного искусства. «Вацлав, показывая мне книгу о Гогене, увлекался репродукциями его картин. В них Вацлаву нравилось, что в изображении женщин не было никакой европейской женственной грации и сладости: женское тело в живописи Гогена было самой природой, сливалось с природой»,— вспоминает Б. Ф. Нижинская и добавляет: «В то время Вацлав увлекался современной живописью — Гогеном, Модильяни, Матиссом и скульптурой Родена».[1] Особый характер, который приобрело «в трактовке Нижинского хористическое начало»,— раскрывал в своем анализе «Фавна» С. М. Волконский. Он писал: «Еще не приходилось видеть такое поглощение единичной личности в общей совокупности хореографического рисунка. Целая вереница человеческих фигур, близко прижатых друг к другу, движется, как одно многоликое существо». И, предугадывая в этом условном единстве возврат балетного театра к многозначной и обобщенной образности, Волконский пояснял: «Только явления природы дают нам такие примеры «отказа от себя»,— когда совокупность движущихся капель дает волну, совокупность падающих капель — ливень. Надо сказать и то, что исполнено это было восхитительно,— ровно, однотонно; двигались не люди, двигалась вся линия, как нечто одно, само по себе живое,— человеческое ожерелье, связанное нитью ритма. . .»[2]

Опрокидывая условность формы на содержание балета, намеренно стискивая пределы этой формы, хореограф выводил свое искусство на новые просторы. Лобовой смысл большинства зрелых

---

[1] Из письма Б. Ф. Нижинской от 11 декабря 1967 г.

[2] Кн. Сергей Волконский. Отклики театра. Пг, «Сириус», 1914, стр. 51.

фокинских композиций он заменял смыслом сложным, возвращая балетному действию метафоричность. Ограничив действие просцениумом, заковав исполнительниц и самого себя как солиста в неповоротливую, угловатую пластику архаических барельефов, Нижинский сделал гигантский шаг от искусства fin de siècle, красиво вздыхавшего о прошлом, к искусству второй четверти XX века, которое в образах античности отражало противоречия современной жизни.

Это заметил уже Минский. «Античный барельеф помог Нижинскому воплотить в образах современный, почти злободневный сюжет»,— писал он и сближал балетный спектакль не с поэмой Малларме, а с нашумевшей тогда пьесой немецкого писателя Франка Ведекинда «Пробуждение весны». В манере, предвосхищавшей экспрессионизм, она отстаивала свободу духа и морали вступающей в жизнь молодежи. Пьесой Ведекинда заинтересовался Мейерхольд, поставивший ее в 1907 году на сцене театра Комиссаржевской.

У Нижинского ощущение темы было связано с искусством, породившим интерес к ней. Мысль о природе, капризно властвующей над человеком, мысль, выраженная в ключе некоего не то акмеистского, не то гамсуновского пантеизма, царила и достигла кульминации в «Послеполуденном отдыхе фавна». Человеческое и звериное в их борьбе и единстве всегда интересовали Нижинского. Недаром в своем «Журнале» он рассуждал о Дарвине и Ницше, мучительно пробуя постигнуть противоречия сознательного и инстинктивного в человеке.

«Послеполуденный отдых фавна» был раздумьем по тому же поводу. Несложная история человека-зверя противопоставляла покою и безмятежности природы свои необъяснимые тревоги, предвещающие трагедию. Минский считал, что Фавн Нижинского был «более сродни герою балета «Петрушка», чем ликующему богу в поэме Малларме. Это — робкий, наивный мальчик, уязвленный жалом только что проснувшейся страсти, впервые увидевший женщину и бросающийся к ней,— безмолвный, пламенный, еще не знающий любовного красноречия, еще бессловесный, полузверь, полу-Аполлон».

Таким видел этот образ и Волконский: «На тонком перегибе, страшном, полном тайны, держит нас этот юный двуногий зверь. Большими раскрытыми глазами удивленно смотрит он на женщин: он весь спал, он весь просыпается... Они пляшут, они дразнят,— он ничего не понимает, но все в нем пробуждается... Они убегают,— остается на земле оброненный ими шарф. И вот, — эта сцена, на которую почему-то нашли нужным ополчиться театраль-

ные пуритане, эта сцена, когда он, задумчивый, озадаченный, разворачивает шарф... Зарождение поэзии, первый символ на земле! Все будущее творчество человечества выделяется из этого лоскутка материи, пропитанного запахом нимфы... Он смотрит, разворачивает, переворачивает, подносит к ноздрям и,— все такой же, задумчивый, озадаченный,— расстилает его на траве и ложится на него. Все это сделано с такою тонкостью, с такой сдержанностью на опасном перегибе между человеком и животным... Только большой артист может дать вам это впечатление высокого в подобной сцене,— что не животное в человеке, а человек просыпается в животном... И все это в архаическом, барельефном стиле движений, которые вы никуда не приурочите, которые ничего известного вам не напоминают, каких вы никогда не видели. Но, конечно, никакие другие, обычные, естественные движения не внушили бы вам того доверия к происходящему перед вами невероятному событию...»[1]

О «странном существе, получеловеке, полузвере», пишет в плане исследовательской оценки, соединенной с воспоминаниями, Бомонт: «В нем было мало живости, похотливости и веселья, обычно приписываемых легендой подобным созданиям. Нечто кошачье проглядывало в его лени, в эластичности его медленных, осторожных, точных движений. Черты его лица, застывшие, невыразительные, не менялись в течение всего балета. Это внушало мысль о звере, существе, движимом скорее инстинктом, чем разумом. Пожалуй, самой необычной характеристикой для портрета Нижинского было отсутствие эмоции, подчинение какого бы то ни было чувства крайностям чистой формы».[2]

Даже в сакраментальном финале Нижинский давал не чувство, а его пластический знак. Перед тем как лечь на шарф, его фавн, по свидетельству Соколовой, «вставал на колено, вытянув назад ногу; внезапно он запрокидывал голову, разевал рот и беззвучно смеялся».[3]

Фокин осуждал Нижинского за то, что его фавн «прижимал подбородок». Аргументом было все то же отступление от изобразительных подлинников. Для Нижинского прижатый к ключицам подбородок был чертой характеристики фавна. Юноша-козленок украдкой, исподлобья разглядывал нимф. Он был готов боднуть и отпрянуть, убежать, спрятаться. Но инстинкт заставлял вглядываться, тянуться, подступать и, наконец, сплести свою опущенную

---

[1] Кн. Сергей Волконский. Отклики театра, стр. 50—51.
[2] Cyril W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London, p. 54—55.
[3] Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev, p. 40.

ладонь с поднятой ладонью нимфы, вытянув и стиснув пальцы. Так же важен был — уже не только для характеристики фавна, а для концепции всего балета — дикий прыжок, которым исполнитель Нижинский ломал низовую конструкцию пластики, казалось бы, заботливо выстроенную Нижинским-постановщиком. Прыжок имел своего рода символический смысл. Именно хореограф Нижинский взрывал уже мертвеющий канон «правдоподобной» пантомимы Фокина, направляя балетный театр в его завтрашний день.

На эту тему высказался Уитворт, сравнивая хореографические опыты Нижинского с новаторскими открытиями Стравинского: «Стравинский не стремится удивить слушателя. Самые смелые эффекты он вводит не навязчиво, а как бы случайно, и музыкальная риторика вовсе чужда его стилю. Музыка достигает желанной цели почти неприметно, она скорее влияет на ваше внимание, чем командует им, и полагается в своем воздействии на суровую простоту и некую подкупающую веру в то, что смысл произведения достаточно интересен, чтобы прибегать к ловушкам чувствительности или возбуждающим подделкам.

То же можно сказать с равной правотой о хореографических новшествах Нижинского, показавшего нам танец без обычных прикрас, как принадлежность скорее акцента, чем ритма, и почти лишенный грации, но вместе с тем именно танец, противостоящий пантомиме. Ибо пантомима выражает эмоции в правдоподобных жестах, тогда как танец пользуется собственной условностью — жестом, где нет места привычным ценностям правдоподобия».[1]

Уитворт проницательно уловил общее. Композитор и хореограф отказывались от романтического утверждения личности художника, что было в высшей степени присуще другим деятелям «сезонов». Обоих можно было объединить по признаку объективизации темы. Не случайно оба встретились при постановке «Весны священной». Правда, они немедленно должны были разойтись — и не только потому, что поиски Нижинского оборвала болезнь. Интуитивное творчество Нижинского было далеко от рационализма Стравинского: уже в «Играх» выступили смятенные экспрессионистские оттенки.

«Фавн» был первым дягилевским балетом, расколовшим зал. На премьере половина присутствовавших свистела, половина бурно рукоплескала. Дягилев приказал повторить балет целиком. В антракте Огюст Роден пришел за кулисы, чтобы поздравить Нижинского.

---

[1] Geoffrey Whitworth. The Art of Nijinsky, p. 84—86.

Назавтра Гастон Кальмет, издатель «Фигаро», опубликовал собственную статью «Ложный шаг». В ней говорилось: «Справедливые свистки встретили слишком выразительную пантомиму этого животного тела, плохо сложенного, уродливого». Кальмет бранил Нижинского за непристойность и выражал уверенность, что публика никогда не примет «Фавна». По словам академической газеты «Тан», Нижинский «злоупотребил долготерпением французов».

В защиту балета выступили многие, и среди других, как сказано, Роден. Скульптор восторженно благодарил Нижинского, и критик Роже Маркс, при сем присутствовавший, сочинил статью от имени Родена, «писавшего не легко». Красноречиво названная «Возрождение танца» и «подписанная знаменитым именем с согласия мэтра»,[1] статья появилась на страницах «Матэн». Через две недели русский журнал «Студия» дал ее перевод.

«В L'après-midi d'un Faune Нижинский так необыкновенен, как ни в одной другой роли... Между мимикой и пластикой полная гармония: всем своим телом артист выражает то, чего хочет его дух; выражая во всей полноте волнующие его чувства, он дает совершенный образ изображаемого лица; в нем красота фрески и античной скульптуры; он — идеальная модель, по которой хочется рисовать, ваять».[2]

Тогда Кальмет обрушился и на Родена. Попутно он упрекнул само правительство за то, что оно предоставило скульптору дворец Бирона, купленный для города, и бывшую часовню при Sacré Coeur. «Из области балета вопрос перенесен в область политики, религии, городского хозяйства», — замечал Минский и рассказывал, что «на третье представление публика валом повалила уже не на балет, а на религиозно-политический митинг. Пришли представители полиции в ожидании боя. Но все обошлось благополучно. Нижинский уступил первый и, вместо того чтобы лечь на покрывало, стал перед ним на колени. Толпа молодых артистов и антиклерикалов, заступаясь за Родена и свободу совести, раз двадцать вызвала растерявшихся от успеха нимф».

И без дерзкой концовки пластика балета достаточно говорила о новых возможностях искусства. Процесс возрождения танца, поддержанный Роденом, впрочем, протекал весьма парадоксально, если учесть, что несравненный классический танцовщик Нижинский

---

[1] Françoise Reiss. La Vie de Nijinsky, p. 81.

[2] Огюст Родэн. Возрождение танца. «Студия» 1912, № 32-33, 26 мая, стр. 8.

от классического танца решительно отказался. Отказ был обусловлен тем, что не настала еще пора реабилитации дискредитированного вида театральной пластики. Пройдет больше десяти лет, раньше чем хореографы и композиторы вернут балету классический танец в новом, современном качестве. Но к тому времени Нижинский будет непоправимо болен.

Его уделом остались поиски другого рода. Они обогатили хореографию, сообщив танцу убыстренный и неровный ритм современной жизни.

В сезон 1913 года Нижинский поставил у Дягилева два балета, показанные в Театре Елисейских полей: «Игры» Дебюсси и «Весну священную» Стравинского.

«Игры»

Премьера «Игр» состоялась 15 мая. Публика приняла ее сдержанно. Позже критики склонны были считать этот балет «несовершенным наброском» к «Весне священной», хотя тематической близости не обнаруживалось. Просто Нижинский не умел работать быстро, а по свидетельству Григорьева, ему пришлось наспех доделывать свою «поэму в танце»: он отдал все время «Весне священной» и действительно не разработал до конца замысел «Игр», суливший много интересного

Интерес заключался уже в подзаголовке. «Поэма в танце» отвергала сюжетность фокинских «исторических картин» и предвосхищала те позднейшие балеты, что улавливали настроения минуты.

Творческую историю «Игр» надо вести от встречи группы художников, русских и французов, за завтраком в ресторане Булонского леса. Была весна 1912 года. Спустя год Гектор Каюзак описал в «Фигаро» разгоревшиеся тогда споры:

«Были атакованы все проблемы хореографии. Одни считали, что только история дает материал для хорошего танцевального спектакля, другие утверждали, что нельзя создать стиль, отвечающий нашим современным хореографическим идеям». Тогда Нижинский «мягко, но решительно» заметил, что думает иначе.

— Человек, которого я прежде всего вижу на сцене,— сказал он,— человек современный. Я мечтаю о костюме, о пластике, о движении, которые передали бы наше время... Внимательно изучая поло, гольф, теннис, я убедился, что игры эти не только полезный досуг, но и создатели пластической красоты. Из их уроков я вынес надежду, что наше время охарактеризует в будущем стиль столь же выразительный, как и стили, которыми мы наиболее охотно любуемся в прошлом.

Кто-то заметил, что сюжет для такого балета найти непросто.

— Балетный сюжет должен быть «никаким» или общеизвестным,— ответил Нижинский.[1]

Потом, после премьеры, Жак Бланш в книге «Даты, заметки художника» писал о постановщике «Игр»: «Меньше всего его занимает сюжет, то есть как раз то, в чем сосредоточивалась поэтическая сила искусства Михаила Фокина... Для Нижинского «схематичная передача состояний души» подменяет традиционную, заранее заданную неугомонность».

Бланш описал Нижинского, пояснявшего в ресторане экспозицию «Игр»: «Нижинский делал вокруг накрытого для завтрака стола угловатые жесты. Он предлагал что-то, сразу же отвергаемое его друзьями как невоплотимое, воображал вещи немного ребячливые, «прозрения» в духе Уэллса: самолет, пролетающий над сценой, костюмы для тенниса, какими они будут в 1920 году».[2] В 1924 году Дягилев показал балет Дарьюса Мийо — Брониславы Нижинской «Голубой поезд» по сценарию Жана Кокто, осуществив замысел, который казался недостижимым десятью годами ранее. Участники «Голубого поезда», в купальных и теннисных костюмах, задирали головы, провожая взглядом якобы пролетающий над сценой самолет...

Дебюсси не отвергал наметок Нижинского, ибо смутно их понимал: «Это как будто бы ничего не значит, но абсолютно волнующе, особенно когда проблема поставлена несравненным Нижинским» Покаявшись, что поддался натиску Дягилева и пустился в «авантюру, столь чреватую последствиями», композитор был заранее доволен: «Спектакли «Русских» так часто восхищали меня, что я жду, как благонравный ребенок, которому обещали театр, представления «Игр»... Мне кажется, что в нашей мрачной классной комнате, где учитель так строг, «Русские» открыли окно, выходящее на простор полей».[3]

Строки эти были опубликованы в день премьеры.

В «Играх» участвовали трое: Нижинский, Карсавина и Шоллар.

Декорация Бакста представляла пустынный, освещенный луной и электрическим фонарем сад с клумбами, разбитыми в шахматном порядке на фоне каменных зданий. «Мы думали, что услышим соловьев,— писал Уитворт.— Но нет. Нынче ночью тут

---

[1] Hector Cahuzac Debussy et Nijinsky "Le Figaro", 1913, Nr 134, 11 Mai, p 1

[2] Цит по кн: Françoise Reiss La Vie de Nijinsky, p. 87—88

[3] Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы М.—Л., «Музыка», 1964, стр 199

другая музыка... музыка мяча, перебрасываемого ударами ракеток».

Белый мяч залетал в сад, исчезал в кустах. Следом через ограду прыгал молодой человек в белом теннисном костюме с красным галстуком и скрывался в поисках. За ним пробирались две девушки в белых коротких юбках и свитерах. «Стилизована современная жизнь, в современных костюмах»,— писал один из русских посетителей премьеры.[1] Эскизы костюмов были выполнены впервые не сценическим художником, а фирмой Пакэн — законодательницей парижских мод.

Юноша возвращался, смотрел, как его партнерши танцуют в лунном свете, включался в их угловатый танец, где преобладал мотив второй позиции: корпус был фронтально развернут, руки согнуты в локтях, кисти сжаты в кулаки, голова резко вздернута в профиль. Обе исполнительницы передвигались по параллельным линиям. Танцовщица Лидия Соколова, вспоминая «Игры», премьеру своего первого сезона у Дягилева, пишет: «Вероятно, Нижинский хотел превратить исполнителей в марионеток с негибкой, угловатой пластикой и намекнуть, что в двадцатом веке любовь — такая же игра, как теннис. Новшеством «Игр» был танец на полупальцах: иначе говоря, танцовщицы двигались не на пальцах, как в классическом танце, не на всей ступне, а между этими двумя положениями».[2]

Тема любовной игры проходила полунамеком. Смутный интерес не вырастал в чувство ни у одного из участников. В отличие от «Фавна», здесь, по словам Ромолы Нижинской, «любовь превращалась из основной и правящей жизнью силы в забаву».[3]

Некоторые критики сочли, что в «Играх» показаны не юношеские, а детские забавы. Джонсон, автор солидной книги «Русский балет», писал: «Когда две девочки мирятся после размолвки, вызванной ревностью к приятелю-мальчику, есть что-то в их манере, что напоминает совсем неожиданно, при всей напыщенной окостенелости, нечаянно подмеченные детские повадки... Здесь нет ничего от бессознательной грации пылкого, импульсивного ребенка. Но вообразите «моментальный» фотографический снимок размолвки, подобной только что упомянутой. Карточка показала бы в остановленном движении такую же угловатость и неуклю-

---

[1] Н. Косгылев. Наше искусство в Париже (К постановке «Игр» и «Праздника весны» в театре Елисейских полей). «Русская молва», 1913, № 160, 24 мая, стр. 3.

[2] Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev, p. 41.

[3] Romola Nijinsky. Nijinsky. London, 1933, p. 197.

жесть, такую же манеру держаться, как у Карсавиной и Шоллар».[1]

Внезапно, словно устав, все трое опускались на землю и партнерши склоняли головы к плечу юноши. Паузу нарушал полет мяча. Брошенный неизвестно кем, мяч, как белый снаряд, прерывал эту идиллию 1913 года. Финал балета повторял начало — пустынный сад, освещенный луной.

После премьеры Дебюсси резко изменил позицию. 9 июня 1913 года в письме Роберу Годе он осуждал «представление «Игр», где извращенный гений Нижинского изощрялся в специфической арифметике. Этот человек ногами производит сложение тридцати вторых, а руками — проверку; затем внезапно он поражен односторонним параличом и враждебным взором провожает проходящую музыку. Оказывается, что это называется «стилизацией жеста»... это уродливо! Музыка, будьте в этом уверены, не защищается! Она довольствуется тем, что противопоставляет свои легкие арабески всем этим ногам, которые даже не просят у нее прощения».[2]

Защищаться, действительно, было поздно. Но так ли уж виноват был Нижинский перед Дебюсси?

Композитор, восхищаясь «неожиданностями» «русских сезонов», не понял, что в хореографии «Игр» степень неожиданностей будет другой, чем у Фокина и даже в «Фавне». То, что казалось на репетициях всего лишь предварительным расчетом и устраивало как наметка, вызвало протест, когда обернулось законченной вещью.

У двух разных художников обнаруживались нечаянные контакты в ощущении темы и непреодолимые контрасты в ощущении мира.

Оба стремились воплотить «неуловимое». Неуловимость характеризовала чувства и связи участников «Игр». Композитор отмечал это в упомянутой газетной заметке к премьере: «Парк, теннис, случайная встреча двух девушек и молодого человека в поисках затерявшегося мяча». Случайная встреча влекла за собой случайные сцепления. Интерес вспыхивал на миг, но, вызвав неясную боязнь, растворялся в недомолвках музыки и танца.

«Музыка этой танцевальной поэмы оправдывает свое название,— пишет Кремлев.— Партитура «Игр»... построена целиком на игре звуков, виртуозно изобретательной, но в значительной мере и формальной». Исследователь находит, что Дебюсси

---

[1] A. E. Johnson. The Russian Ballet, London, 1913, p. 194.

[2] Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, стр. 200.

«принципиально антиконцепционен» в «Играх» и его слуховая фантазия «изощряется в поисках новых и новых штрихов». Здесь Дебюсси не без причины заподозрен как раз в том, в чем сам он упрекал хореографа, который «изощрялся в специфической арифметике». Иначе говоря, предпосылки для хореографической изощренности в избытке содержала изощренная партитура. Ее «чрезвычайная детализация делает музыку дробящейся на бесчисленные искры и искорки звучаний»,— замечает Кремлев.[1]

Профессиональный анализ музыковеда перекликается с анализом исследователя балетного театра. Бомонт, видевший «Игры», пишет:

«Балет содержал не много танца в общепринятом значении. Там были заимствованы и подогнаны отдельные скачки, прыжки, повороты классического танца. Но в основном балет нес тему юности, сочетая пластическую символику и упругие, угловатые модернистские позы, когда голова вдруг склонялась набок, а руки напряженно сжимались.

Еще одно необычное движение обладало своеобразной красотой мускульного контроля: Нижинский, повернув голову в сторону, пружинил мышцы шеи. Лица танцовщиков, обычно столь выразительные, здесь, как и в «Послеполуденном отдыхе фавна», были бесстрастны и недвижны: этот намек на маску несомненно развивал условность скульптурного плана».[2]

Дробясь на «искры и искорки звучаний», музыка рождала дробность движений, которые зримо передавали ее пристрастие к детализации формальных моментов. Составные части пластики отвечали каждой ноте, даже если то были «движения брови или пальца». В чем состояла стилевая суть подобных разработок?

По словам художницы Валентины Гросс, молодой хореограф «разделял и стилизовал слагаемые танца с совершенно импрессионистским усердием».[3] Однако импрессионистское «усердие» не свидетельствовало об импрессионистской направленности поисков. В этом крылась суть разногласий композитора и хореографа. Импрессионизм был уже вчерашним днем искусства. Балет Нижинского предвосхищал будущее. Карсавина пишет, что в «Играх» балетмейстер пробовал найти «синтез двадцатого века». Век только начинался, но стиль века понимался широко:

«— Мы пометим балет на программах 1930-м годом,— сказал Дягилев.

---

[1] Ю. Кремлев. Клод Дебюсси, стр. 642—643

[2] Cyril W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London, p. 69—70.

[3] Цит. по кн: Françoise Reiss La Vie de Nijinsky, p. 89.

Балет был дан в 1913-м. То был полдень футуризма».[1]

Нижинского вряд ли можно назвать футуристом балета. Но в его попытке провидеть стиль завтрашнего дня проступали черты формальной утопии, роднящие хореографию «Игр» с высоким безумством русских «будетлян», с поэзией Велемира Хлебникова, с живописью Малевича и Кульбина. «Хлебников — не поэт для потребителей... Хлебников — поэт для производителя»,— писал Маяковский. «Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корни, в источник слова...»[2] Короткая судьба «Игр» отозвалась в будущем хореографии как вещий эксперимент, как поворотный опыт «углубления в корни» во имя новых возможностей танца. По существу получалось так, что «Игры» Нижинского, а следом и его «Весна священная», для «производителя», то есть хореографа-наследника, значили много больше, чем для «потребителя».

Об этом догадывались наиболее проницательные критики премьеры. Левинсон писал: «В изломах и группах напряженных тел явственно ощущаются какие-то касания с новейшими устремлениями живописи, ищущей углубления и синтеза на путях геометрического упрощения».[3] Талантливый критик опрокидывал пластику «Игр» на поиски новейшей живописи. Но и он не мог предвидеть, что находки балета будут развиваться в области симфонического танца.

В этой связи уместно вновь обратиться к труду Кремлева: «Не случайно, конечно, современный французский «авангардист» Пьер Булез счел нужным отметить «Игры» как капитальное произведение в истории современной эстетики. И не случайно Маркс Пеншерль находил в партитуре «Игр» предвосхищения стиля шенбергианца Веберна».[4] Если вспомнить балет, поставленный Баланчиным на музыку «Эпизодов» Веберна, несомненно возникнут параллели между его стилистической природой и стилистикой «Игр». Одинаков окажется принцип фронтальности, в основе которого — вторая позиция экзерсиса. Одинаково угловата будет пластика ломаных линий и намеренно напряженных поз. Одинаково неподвижны лица исполнителей, передоверяющих все права выразительности пластике тела. Правда, интуитивная разведка «Игр» не выдержит сравнения со стройной музыкально-хореогра-

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 290.

[2] Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 23—24.

[3] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 84.

[4] Ю. Кремлев. Клод Дебюсси, стр. 643—644.

фической системой «Эпизодов»,— «принципиальная антиконцепционность» балета Нижинского отступит перед сложной концепцией балета Баланчина с образом разъятого на элементы сознания. Но зерна, из которых выросла рациональная, логически выверенная поэтика «Эпизодов», прорастали в «Играх».

Фавн остался наиболее безмятежным из персонажей трех довоенных балетов Нижинского. Порождение дикой природы и часть ее, он постигал жизнь, воплощая нетронутость чувств. Персонажи «Игр» на языке своих современников флиртовали среди искусственной природы, где вместо соловьев щелкали по мячам ракетки. И чувства их были искусственны, смутны. В «Журнале» Нижинского встречается беглая запись: «Балет «Игры», темой которого был флирт, не имел успеха потому, что в этом балете вдохновение меня не посетило». Заметив попутно о том, как любил Дягилев славу, хореограф заявлял: «Мне безразлично, что он приписывает себе сочинение «Фавна» и «Игр», потому что я создал эти балеты под влиянием жизни с Дягилевым: «Фавн» — это я, тогда как «Игры» представляют жизнь, о какой мечтал Дягилев».[1] Действительно, «Послеполуденный отдых фавна», при всех трудностях осуществления, сразу привел к желаемой цели. Процесс постановки «Игр» и «Весны священной» был мучителен в силу многих причин. Прежде всего обнаружился некий трагический парадокс, переводящий историю этих постановок из чисто творческого плана в план жизненных коллизий.

Фигура Дягилева стоит у порога разных судеб, составивших славу искусства XX века; достаточно назвать Стравинского и Баланчина. Но, открывая имена миру и мир для них, Дягилев едва ли бывал бескорыстнее в дележе славы, чем когда создавал репутацию Нижинского-хореографа. Свой здравый смысл, привилегии арбитра художественной моды, наконец, свой вкус, чутье и обширные знания он сделал почвой, на которой должен был взрасти гений Нижинского. Потом Дягилев стал осторожнее, образуя хореографов из юных Мясина и Лифаря. Этому научила трагедия Нижинского: груз непосильных задач потянул к роковому исходу.

«Весна священная»

Стравинский, при всем лаконизме его «Хроники», не раз возвращается к проблеме Нижинского-танцовщика и Нижинского-хореографа. Повторяя: «Я никогда не переставал восхищаться его огромным талантом танцовщика и актера»,— композитор категоричен и в другом: «Я бы погрешил перед истиной, если бы стал поддерживать смешение понятий в оценке его

[1] Le Journal de Nijinsky, p. 215—216.

дарования как исполнителя и как балетмейстера... В этом смешении понятий был повинен не кто иной, как сам Дягилев». По словам Стравинского, Дягилев поощрял танцовщика, «то ли считая, что способности к пластическому восприятию являются главным элементом искусства балетмейстера, то ли не теряя надежды, что дарование, которое, по-видимому, отсутствовало у Нижинского, проявится неожиданно не сегодня-завтра».[1]

Дарование балетмейстера у Нижинского, разумеется, было. Ценой духовных, творческих трат он в работе над «Весной» преодолевал собственные навыки танцовщика, шел наперекор всем условиям, его сформировавшим, до фокинской эстетики включительно.

Стравинский 1934 года, Стравинский-мемуарист видит идеального истолкователя своей музыки в хореографе типа Баланчина, утверждает, так сказать, хореографию чистого музыкального разума. С позиций времени, когда писались мемуары, композитор и оценивает хореографию Нижинского. Оценивает сурово и пристрастно, совсем иначе, чем в дни премьеры. Объективный читатель «Хроники моей жизни» сделает поправку на исторические расстояния.

Автор ее, упрекая первого постановщика «Весны» в том, что тот не исчерпал всех возможностей партитуры (а кто исчерпал их до конца!), заметил и о Фокине: «При своих эстетических склонностях, вряд ли бы он согласился ставить „Весну"».[2] Здесь память изменила композитору, который в момент разрыва Дягилева с Фокиным писал Рериху: «Дягилев даже не поинтересовался узнать, хотим ли мы работать с кем-либо иным. Он думает, что если с Фокиным не удастся примириться, то он (Дягилев) будет работать с Горским, о котором я впервые услышал. Быть может, Горский гений, но не думаю, чтобы Дягилеву было безразлично потерять Фокина».[3] Ставить «Весну» Фокин соглашался, а Стравинский работать с ним хотел.

Нет никаких доказательств, что с Нижинским композитор сотрудничал менее охотно. Очевидно одно: с годами он вновь изменил сделанные в «Хронике» оценки. «Лучшим воплощением «Весны» из всех виденных мною я считаю постановку Нижинского»,— сказал он Ю. Н. Григоровичу весной 1966 года, во время гастролей Большого театра в США.[4]

---

[1] Игорь Стравинский Хроника моей жизни, стр. 85—86.

[2] Там же, стр 83—84.

[3] Письма И Стравинского Н. Рериху. Публикация И. Вершининой. «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 59.

[4] Из беседы с Ю. Н Григоровичем 13 октября 1967 г.

Стравинский на репетициях находился рядом с Нижинским и пояснял путь. Идеального согласия не было: у хореографа имелись собственные творческие задачи. И если Нижинский не проник во все глубины музыки, то поднялся на высоту, значительную для того искусства, которое представлял как хореограф. В «Весне» завершился поворот балетного театра от изобразительного импрессионизма к экспрессионизму с его сильными, грубыми, намеренно примитивными средствами воздействия, во всем противоположными красивой описательности Фокина.

Задачи постановщика были сложны и до сих пор остаются такими. Асафьев писал о форме музыки «Весны», слагающейся из «текучего» и меняющего ежемоментно свой облик «вещества». Исследователь признавался: «Трудно описать такого рода форму оттого, что здесь все дело в движении, в непрестанном заполнении, разветвлении, распухании или «сжатии» ткани и в ее урезывании, в приливе или отливе звучаний (количественном, реально получаемом, а не только усилениями или уменьшениями силы звучности). Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям». И Асафьев категорически утверждал: «Сказать, что здесь «периоды и предложения» состоят из стольких-то и по стольку-то тактов, не касаясь процессов роста,— значит ничего не сказать, и приверженцам зрительной музыки и зрительной музыкальной архитектоники ничего не остается делать, как объявить: да здравствует голосоведение, измеряемое на глаз, и да здравствует восьмитакт, а все остальное — не музыка!» [1]

Однако эстетические взгляды Фокина, приверженца зрительной музыки и иллюстративной передачи ее программы, были той средой, в которой образовался талант Нижинского. Знание академического танца лишь помогало исполнителю постичь систему образов Фокина. Легок для него был и переход от музыки балета XIX века к инсценированной Фокиным музыке Шопена, Шумана, Вебера, Римского-Корсакова. Структурные формы этой музыки, ее гармонический строй, полифоническое развитие тем, интонационно-ритмические обороты вели по знакомым, хоженым дорогам. Все было понятно и в «Петрушке», где Стравинский учел склонности Фокина и Бенуа к изобразительному романтизму.

«Весна» же — манифест искусства антиромантического. Б. М. Ярустовский называет эту музыку «своеобразным сосудом с настоем новых соков, новых средств художественной выразительности». Исследователь отмечает в ней общие для творчества

---

[1] Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 44.

композиторов той поры «предчувствие грядущих потрясений, неистовство чувств, грандиозные, экспрессивные кульминации». Он делает вывод: «Острые контуры, обнаженный колорит, резкие контрасты, активные и причудливые ритмы — таковы некоторые черты этой антиромантической и антиимпрессионистской тенденции в искусстве предвоенных лет».[1] Предощущение весны, но весны скифской, манило и пугало композитора.

Буйный ледоход музыки «Весны» задел многих искушенных музыкантов. «Когда в точных науках встречаются с необъяснимыми явлениями, то меняют гипотезы и пересматривают методы. В музыке в таких случаях отвергают не «правила», которые устарели, а необъяснимую ими музыку»,— иронизировал Асафьев.[2] Хореограф, столкнувшись с такой музыкой и подпав под ее власть, сыграл роль жертвы, ведомой на заклание ради грядущих урожаев искусства.

Поэтический смысл «Весны священной» не мог Нижинского не увлечь, ибо открывал простор для нового хореографического стиля, остро предчувствуемого, но трудно воплотимого.

Рерих, задумав сценарий «Весны» в 1910 году, сначала назвал его «Великая жертва». Потом так была названа вторая часть балета. Сообщая это название интервьюеру, Рерих говорил: «Новый балет даст ряд картин священной ночи у древних славян... Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи. Собственно хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. Эта вещь будет первой попыткой, без определенного драматического сюжета, дать воспроизведение старины». На вопрос, чьи будут в балете танцы, Рерих ответил: «Фокина... Мы трое в одинаковой степени зажглись этой картиной и решили вместе работать».[3]

Последняя справка Рериха расходится с тем, что писал потом Стравинский о несоответствии взглядов Фокина замыслу «Весны». Но она подтверждает то, что писал Рериху Стравинский 27 мая 1910 года — за месяц до интервью художника — о «нетерпеливом ожидании либретто нашего балета (т. е. как первоначального, так и последующего, выработанного Фокиным с нами)».[4] Союз Стравинского — Рериха — Фокина существовал.

---

[1] Б. Ярустовский. Игорь Стравинский, изд. 2-е. М., «Советский композитор», 1969, стр. 72, 73.

[2] Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 44.

[3] Балет художника Н. К. Рериха. «Петербургская газета», 1910, № 235, 28 августа, стр. 4.

[4] Письма И. Стравинского Н. Рериху. «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 59.

Больше того. Рерих, судя по его интервью, представлял себе «первую попытку бессюжетного балета» как некую разновидность «Половецких плясок», уже поставленных им с Фокиным. Стравинский охотно согласился работать и с ним, и с Фокиным. Разногласий между композитором и хореографом тогда, в 1910 году, не было. Только что в Париже прошла «Жар-птица», а работу над «славянским балетом» прервали ради «Петрушки».

Перерыв не ослабил интереса Стравинского к «Картинам языческой Руси». Однако его ви́дение темы, широкой полосой прошедшей через творчество Рериха, зрело исподволь и постепенно вступало в противоречие с наметками художника-сценариста. «В их совместных поисках не все шло ровно, они не одинаково чувствовали и понимали Древнюю Русь»,— пишет исследовательница искусства Рериха.[1]

Созерцательный пантеизм Рериха утверждал союз человека с природой и поэтизировал преклонение человека перед могучей первозданностью земли. Эпическое главенствовало в полотнах художника. Потому так по душе пришлась ему работа над «Князем Игорем» Бородина.

Музыка Стравинского говорила не о союзе человека и природы, а о непримиримости двух начал. И вряд ли прав был Левинсон, когда писал: «В замысле Рериха — либреттиста и декоратора — сквозь прозрачную историческую маску дохристианской Руси с явственностью обозначается смятенный и таинственный древнейший лик первобытного человечества, искаженный ни с чем не сравнимым стихийным ужасом перед тайной вещей».[2] Напротив, стихийный ужас, с одной стороны, и стихийное опьянение расцветом весенней природы — с другой, обострились и вышли на первый план в музыке Стравинского, вопреки замыслу либреттиста и декоратора Рериха.

В дни премьеры А. Н. Римский-Корсаков резко противопоставил Рериха Стравинскому и Нижинскому. На его взгляд, декорации были «достойны лучшей хореографии и музыки. Ни в какой связи с музыкой и балетом Нижинского они не стоят». Заканчивалась его статья призывом к Стравинскому «одуматься».[3] А так как композитор совету не внял, критик в одной из следующих статей обвинил Стравинского в «полном единомыслии с футуризмом», находя, что «под развязным попранием красоты,

---

[1] В. П. Князева Николай Константинович Рерих. Л.— М., «Искусство», 1963, стр. 53.

[2] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 79.

[3] А Римский-Корсаков. Русские оперные и балетные спектакли в Париже. «Русская молва», 1913, № 193, 27 июня, стр. 4.

в угоду общей выразительной силе и впечатляющей яркости», скрываются «художественное бессилие и душевная пустота».[1]

Иначе, но, в сущности, о том же пишет в наши дни и В. П. Князева, сравнивая концепции двух соавторов «Весны священной»: «Эскизы художника звучали гимном природе, ее могучим силам.[2] Музыка Стравинского во многом близка замыслу Рериха — в ней есть пантеистическое начало, напевки (?) народного склада. Но вместе с тем ведущими становились подчас мотивы ужаса древнего человека перед силами природы, а не воспевание красоты мира. Нарочито резкие, дисгармонирующие звукосочетания нарушали эпичность создаваемого балета».[3]

Итак, в одном случае гимн, в другом дисгармоничность; с одной стороны — ликующая природа, с другой — ужас перед ней. И все-таки защита Рериха от Стравинского вряд ли правомочна в силу простого обстоятельства: композитор, нарушив сценарно-живописный замысел, создал гениальную музыку. Она действительно противоречила величавой гармонии декораций и нарядной театральности костюмов. Рерих одел танцовщиц в длинные рубахи, украшенные по кайме пестрым цветным узором. На ногах были онучи и лапти. Танцовщики носили такие же рубахи покороче, порты, остроконечные шапки. «Вместо легких тюник квадратные фигуры в посконных рубахах; вместо стройных ног — ноги, обмотанные в онучи, и лаптях; странные на первый взгляд, угловатые, резкие движения — и в этом сколько красоты яркой и седой древности!» — писал один из русских посетителей премьеры.[4] Белый, алый, соломенный колорит костюмов, богатство орнамента любовно воспроизводили древнерусскую одежду, но были слишком красивы для намеренно примитивной обобщенности музыки и слишком для нее индивидуализированы. Столь тонким чувством орнамента не могли обладать люди на том уровне развития, на каком давала их музыка. Другое дело, что славянский

---

[1] А. Римский-Корсаков. Балеты Игоря Стравинского. «Аполлон», 1915, № 1, стр. 57.

[2] Тема могучей природы, олицетворенная в образе солнца, возникла и в позднейшем балетном сценарии Рериха — «Проекте балета «Игра». Автограф не датирован; предположительно он может быть отнесен к 1920—1921 гг., ко времени первой выставки картин Рериха в США, поскольку набросан на бланке "Master School of united arts, New York". В символической битве шахматных королев солнце «посылает лучшие лучи Белой королеве и тем решает спор. В торжественном шествии празднуется согласие» (ГЦТМ, ф. 210, ед хр. 166333). Балет не был осуществлен.

[3] В. П. Князева. Николай Константинович Рерих, стр. 53—54.

[4] С. Ильяшенко. О «Весне священной» И. Стравинского. «Русская музыкальная газета», 1914, № 6, 9 февраля, стлб. 155.

колорит музыки был несомненен и заранее опровергал тех хореографов, которые воплощали потом «Весну» в абстрактных формах танца.

Личность, себя не осознавшая, действовала в сценарии. Это стало основополагающим началом музыки. Инстинкт стада правит племенем, творящим весенний обряд. Страх и экстаз только и доступны участникам обряда, к которому сводится бессюжетный балет. Он ограничен ритуальными шествиями, играми, плясками, подводящими к кульминации — выбору Избранницы, жертвы Природа враждебна людям, и они боятся ее. Но она также кормилица. И в канун лета люди, умилостивляя природу, хмелеют от ее соков.

«Весна священная» снимала тему рока, персонифицированную Фокиным в веренице образов, от Армиды до Фокусника. Стихийный ужас перед безликой тайной природы отрицал индивидуальное чувство и мысль Мудрость старейшин была мудростью даже, а силой, ведающей закон. Стравинский создал массовое действо, где индивидуализации лиц не оставалось места.

Еще в сентябре 1911 года он писал Рериху: «Я прихожу к убеждению, что во всей пьесе пантомимы не должно быть вовсе — одни лишь танцы».[1] Через год он рассказывал интервьюеру: «Мною закончена мистерия под названием «Le Sacre du Printemps» («Весна священная»)... В ней нет почти никакого сюжета, а есть только схема танцев или танцевальное действо. Как я себе представляю настоящий классический балет? В общем, я сторонник так называемой корредрамы, которая должна заменить тип современных балетов».[2]

Корредрама в формах танцевального действа кордебалетных масс создавала новый стиль балетного искусства. Она противополагала фокинскому спектаклю настроений и приключений балет-симфонию, где действие, свободное от самодовлеющей интриги, подчинялось развитию музыкальной мысли. Стравинский недаром упоминал о «настоящем классическом балете». Ценитель Чайковского, почтивший впоследствии его память «Поцелуем феи», он шел к новому, развивая на свой лад традицию. Перед премьерой он опять настойчиво повторил: «Вся вещь должна быть поставлена танцевально, пантомима — отсутствует».[3] На деле

---

[1] Письма И Стравинского Н Рериху «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 60

[2] М Двинский [М М Берман] У Игоря Стравинского «Биржевые ведомости», 1912, № 13161, 25 сентября, стр. 5

[3] Б Тюнеев Игорь Стравинский «Русская музыкальная газета», 1913, № 3, 20 января, стр 78.

он сливал танец и пантомиму в едином обновленном качестве. «Весна священная» рывком высвобождала балет из пут изобразительной сюжетной драмы и направляла его в лоно музыкально-выразительного действия.

Но мощный рывок, ведя к цели, на первый взгляд вообще сокрушал устои. Музыка слишком необычно соотносилась с пластикой и потому казалась «небалетной».

Хореография «Весны»

Нижинский принял музыку «Весны священной», но, хореографически воплощая ее, встретил беспримерные трудности. Не поддавалась воплощению прежде всего примитивная сила коллективной эмоции, ее нарочито огрубленная однолинейность. И фавн, и безымянные персонажи «Игр» скрывали под внешне упрощенной пластикой смутность чувств. Это выдавало внутреннюю сложность, постоянное наличие лирического подтекста. Образы естественно продолжали тему танцовщика, которому привелось выразить один из последних, но наиболее мощных всплесков гения в балетном театре предреволюционной России.

По своей антилирической сути «Весна» находилась за пределами предшествующего опыта Нижинского. Излюбленная им тема человека и природы всегда говорила о дружелюбном различии этих двух начал. Фавн, дитя природы, удивлялся зарождающемуся в нем чувству. Молодежь «Игр» обладала этим чувством в той мере утонченности, когда оно становится почти неуловимым. В «Весне священной» тема как бы выворачивалась наизнанку. Люди оставались частью природы, ибо двигал ими только инстинкт. Но именно этот звериный инстинкт противостоял светлому образу воскресавшей природы. Композитор так объяснял искупительную пляску Избранницы: «Когда, изнемогающая, она должна упасть, предки, как чудовища, подкрадываются к ней, чтобы помешать ей упасть и дотронуться до земли».[1]

Сказочные чудища «поганого пляса» в «Жар-птице», химеры, летящие по занавесу «Петрушки»,— все эти причуды изощренной человеческой фантазии сменились чудищами-людьми, которые реально вершили стихийно-бессмысленный суд над покорной и тупой жертвой.

В «Весне» Нижинский уходил из изысканного царства причуд в мир первозданных образов. Пусть у него не было глубины блоковского постижения «скифства» или той устойчивой мощи,

---

[1] Игорь Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной». «Музыка», 1913, № 141, 3 августа, стр. 491.

которая позволила Стравинскому, проникнув в тему изнутри, спокойно оглядеть ее с мудрых олимпийских высот. Нижинский не мог воспринять ситуацию в целом иначе, как трагически. Стравинский, жестоко прорицая судьбу, бесстрастно изымал оттуда личное. Сам он, как личность, оставался за гранью познанных смут.

Нижинский должен был бояться музыки «Весны». Но она обладала для него и гипнотической силой. Эту силу он воспринимал главным образом как колдовство ритма. Ритм владел и управлял непрестанным движением согнутой, придавленной к земле орды. Уитворт сравнил участников действа с людьми, перенесенными на Юпитер, которые не могут выпрямиться под тяжестью атмосферного давления: «Земля представляется громадным магнитом, постоянно тянущим их к себе. Прыжки, которые они иногда себе позволяют, вызваны не вдохновляющей живостью духа,— этими действиями примитивного обряда они пробуют подстрекнуть рост злаков и трав».[1]

Неуклюжесть пластики усугублялась тем, что ноги были завернуты носками внутрь, а локти прижаты к телу. Так двигались, например, персонажи «Снегурочки» Островского на сцене Московского Художественного театра еще в 1900 году. «На сцене пели и плясали люди в длинных холщовых рубашках,— вспоминал актер и драматург С. И. Антимонов и приводил слова соседа по театральному креслу: — Вы обратили внимание, как ходят артисты? Носками внутрь... так ходили древние славяне».[2] Носками внутрь были обращены и ноги персонажей на эскизах Рериха. В хореографии «Весны» эта подробность стала существенной краской целого.

Для балетной сцены пластика была диковинно нова. Лидия Соколова замечает по этому поводу: «Все знают, как мечта Гогена о благородном дикарстве увлекла его на острова Южного моря; говорят, что Пикассо, захваченный негритянской скульптурой, написал в 1902 году первую кубистскую картину. Но в 1913 году никто не представлял себе примитивного балета».[3] И в самом деле, балет Нижинского многих привел в неописуемый гнев. Достаточно сослаться хотя бы на того же А. Н. Римского-Корсакова, который и не старался скрыть негодования. «Искривленные руки и ноги, трясение животами, обезьяньи ужимки и прыжки, не группы, а груды человеческих фигур,— возмущался он,— вот особенности этой «новой» хореографии». Все же и он вынужден был признать

[1] Geoffrey Whitworth. The Art of Nijinsky, p. 96—97.

[2] С. Антимонов. Оранжевый сувенир. «Театральная жизнь», 1962, № 6, стр. 30.

[3] Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev, p. 42.

скрепя сердце, что «отдельные моменты были очень живописными по расположению групп и красочным пятнам».[1] Впрочем, иной раз брань критика позволяет лучше увидеть спектакль, чем похвалы.

А спектакль был сложен для хрестоматийного восприятия.

Занавес, поднимаясь, открывал разбросанные, молитвенно распластанные группы мужского кордебалета. Одна группа поднималась, притоптывая, ритмично подергиваясь, почти не двигаясь с места. Каждый участник, прикасаясь лишь согнутым локтем к другому, был невидимо с ним связан — клеточка дышащего, шевелящегося, вздрагивающего организма. Такие бесформенные и многоглазые организмы рисовал потом Нижинский в клинике для душевнобольных. Между пляшущими сновала «трехсотлетняя колдунья» — танцовщица Гулюк, спазматическими скачками подстегивала другие группы, и они постепенно включались в пляс. Колдунья наставляла юношей, готовила к обряду. Ритм ее шаркающих движений контрастно вплетался в топот массы. «Мужчины в «Сакре» двигались как бы по протоптанной, не прямой и не ровной тропинке»,— объясняет Б. Ф. Нижинская.[2] Рисунок был однообразен и вместе сложен. Недаром Дягилев пригласил в помощь Нижинскому пластическую танцовщицу Мари Рамбер, ученицу Далькроза. Движения примитивного пляса переводили в зрительный план тот проходящий в качестве фона музыки «втаптывающий» и «вздрагивающий» аккорд, который Асафьев определил как «один комплекс, механически повторяемый, но с акцентами на разных долях такта».[3]

Появлялись девушки. По словам Б. Ф. Нижинской, они «стояли на пригорке «толпой» и так, «толпой», спускались на середину сцены». Двигаясь судорожно и скованно, они выступали отдельно в «Пляске щеголих», а в «Игре умыкания» смешивались с толпой юношей. Принцип остинатного развития, широко примененный Стравинским, стимулировал нескончаемые повторы клочковатых пластических фраз, построенных на топоте и резких подскоках. Деревянность, топорность скачков достигалась отказом от plié, которое дает пружинящий взлет и амортизирует спуск. При плоских, скошенных внутрь ступнях и напряженно натянутых коленях прыжки акцентировали сотрясавшее тело падение: отрыв от пола был неминуемо незначителен и создавал образ тяжеловесно колышащегося утаптывания почвы.

---

[1] А. Римский-Корсаков. Русские оперные и балетные спектакли в Париже. «Русская молва», 1913, № 193, 27 июня, стр. 4.

[2] Из письма Б. Ф Нижинской от 11 декабря 1967 г.

[3] Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 46.

А. М. Бурман, бывший однокашник Нижинского и один из танцовщиков у Дягилева, описал в книге «Трагедия Нижинского», во многом апокрифичной, репетиции «Весны священной»:

«Прыжки заканчивались не с пальцев при слегка согнутых коленях, а на плоской стопе при выпрямленных ногах, так, чтобы избежать легкости в передаче допотопных торжеств, чуть нас не угробивших. В каждом прыжке мы приземлялись достаточно тяжеловесно, чтобы сотрясти все свои внутренности. Наши головы трещали от боли, нервы были постоянно взвинчены, тело ломило. Нижинскому приходилось репетировать с каждой группой отдельно, и он танцевал часами, ударяясь ногами о подмостки в мощных прыжках, наверняка стоивших ему несказанных страданий. Ведь он привык к танцу свободному и легкому, как пух, носимый ветром».[1] Свидетельство Бурмана заслуживает доверия.

На мотиве утаптывания возникали хороводы и противоборство групп в «Игре двух городов». По словам Бомонта, здесь, как и в пляске колдуньи с юношами, намечался хореографический контрапункт. Грузно ухающим раскачиваниям одних с вызовом отвечали более подвижные наскоки других. По временам та или иная группа выделяла солистов, которые вслед за «солирующими в оркестре инструментами плясали на статичном или медленно движущемся фоне».[2]

Волконский, как последователь Далькроза, объявлял ритм основополагающим элементом пластики Нижинского. Он приводил пример: «Я видел незабываемую репетицию. Нижинский проходил сцену с одной из танцовщиц, которая должна была заменить другую. Репетиция в зале,— они двое и аккомпаниатор, больше никого. Это была восхитительная работа переложения музыки в движение. Такт за тактом, нота за нотой воспринимались ухом, усваивались сознанием, отбивались в ладоши и потом воспроизводились в танцевально-мимическом движении».[3] Свидетельство лишний раз опровергает домыслы о несамостоятельности Нижинского-хореографа.

К концу эпизода ритм объединял участников, сливал их перед «Шествием старейшего-мудрейшего». Все замирало в момент «звучащего безмолвия», когда старейший-мудрейший — К. И. Воронков распластывался посреди сцены в поцелуе Земле. «Присут-

---

[1] Anatole Bourman. The Tragedy of Nijinsky. New York, 1936, p. 216, 218.

[2] Cyril W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London, p. 74.

[3] Кн. Сергей Волконский. Отклики театра, стр. 43. Речь идет о репетиции Нижинского с М. Ю. Пильц, заменившей в роли Избранницы больную Б. Ф. Нижинскую.

ствующие объяты ужасом,— писал Минский.— Чтобы выразить этот ужас, старый балет завертел бы их в новой комбинации все тех же школьных фигур. У Нижинского они, стоя на месте, в течение нескольких секунд вздрагивают всем телом, и мы присутствуем при акте творчества...»[1] Пляс возобновлялся в порыве, который Асафьев характеризовал как «стихийно-первобытный — все как один». Не мелос главенствовал, а «грузно интонируемые ритмы»,— писал Асафьев: «Ничего общего с нашими представлениями об античных дионисийских оргиях здесь нет и быть не может: это не мчащиеся в вихре танца менады, легкие и гибкие, а грузная, малоподвижная масса, которая не только не стремится оторваться от земли, но жаждет врасти в нее, слиться с ней».[2]

Так услышал и воплотил музыку хореограф, завороженный ее жестокой силой. Все, что сделало его первым танцовщиком мира,— крылатый полет, вдохновенная эмоциональность и способность перевоплощаться в фантастически прекрасные существа,— все потеряло цену перед властью этой силы. Быть может, то было самое сказочное перевоплощение Нижинского, давшего свое, личное восприятие музыки в танце массы.

Жак Ривьер, один из немногих, кто безоговорочно принял постановку «Весны», сказал, что Нижинский «выворачивает метод», ибо вместо того, чтобы подчинить тело движению, как это делал Фокин, он подчинил движение телу. Ривьер писал, что «движению запрещено пропеть его песенку, и оно ежеминутно возвращается за новым приказом. Сколько раз оно ощущает в себе возможность взлета, столько же раз танцовщик одолевает его». Снова танец совпадает с асафьевским анализом музыкального материала. Недаром Ривьер заключал: «Мы улавливаем у Нижинского ту же заботу, что у Стравинского,— рассматривать вещи согласно их истинному значению... Распоряжаясь эволюциями групп, Нижинский с пунктуальной верностью вскрывает и высвобождает необычные приказы музыки». Словно продолжая эту мысль, Волконский писал: «С момента поднятия занавеса и до падения — на сцене ритм, отсутствие случайности, отсутствие того, что в военном учении называется «вольно» или «оправиться»: они все время под оружием, все время в подчинении».

Опять-таки в противоположность Фокину, Нижинский открывал богатства алогизма, непрерывности. Ривьер находил: «Он занимается каждой группой отдельно: консультирует ее намерения

---

[1] Н. Минский. Праздник весны (Письмо из Парижа). «Утро России», 1913, № 123, 30 мая, стр. 2.

[2] Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 57.

и тенденции, наблюдает за ней, как ученый; видит, как она подымается, трепещет, извивается, резко шарахается под ударами внутренней силы: исследуя ее молекулярную структуру, предугадывает ее инстинкты в минуту проявления, делает себя зрителем и историком ее позывов... Есть в хореографии «Весны» глубочайшая асимметрия, вытекающая из существа балета. Каждая группа начинает сама по себе... Содрогается и колеблется в стороне... не от отсутствия композиции: напротив, композиция несомненна и из самых утонченных... но она ничего не предвосхищает и ничем не распоряжается; она располагает, как может, собственным разнообразием».[1]

Но богатства асимметрии и алогизма, вся экспрессионистская пластика «Весны» были поняты немногими. Даже Левинсон отвергал хореографическую концепцию Нижинского, задевая попутно и весь круг соавторов «Весны». Над участниками коллективного действа «всесильно царит какое-то неотразимое принуждение, искривляющее их члены, отяготевшее над согнутыми шеями. Чувствуется, что иные движения, более свободные или гармоничные, для них запретны, потому что были бы кощунственны»,— писал Левинсон и упрекал авторов в натурализме как психологического, так и бытового плана.

Авторов «Весны» можно было обвинять в надуманности, изощренности и одновременно монотонности средств. Можно было отвергать подход к теме, трактовку. Внутренняя экспрессия «Весны» и обобщенная условность включали в себя натуралистические способы воздействия в той мере, в какой они присущи эстетике экспрессионизма. Но творческий метод композитора и хореографа натуралистическим не был. В сущности, Левинсон тут же опровергал себя: «Если новаторство Стравинского явилось неудачной попыткой,— а это представляется вероятным,— то что это за блистательная неудача! Так плотна музыкальная ткань, так напряжена и независима творческая воля, таково погружение в первобытную душу, рабскую и патетическую».[2]

Критик признавал и достоинства хореографа. Он усматривал их в начале второй картины — «Великая жертва»: «Тут неожиданно расцветает эпизод, полный благоуханного лиризма: девушки в красных одеждах, с ангельским жеманством иконописных жестов, плечом к плечу ведут круговой хоровод. Рассеявшись, они разыскивают какую-то мистическую тропу, избирают и прославляют скачками и плясками избранницу-жертву». Эпизод

---

[1] Jacques Riviere. "Le Sacre du Printemps". "La Nouvelle Revue Française", 1913, 1 Novembre.

[2] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 80.

этот особо выделил и Костылев: «Группа девушек движется с наклоненными на плечо головами. И это исполняется с поразительным единством».[1]

Тему девушек, открывающую эпизод «Тайные игры девушек. Хождение по кругам», Асафьев назвал одним из поэтичнейших моментов в творчестве Стравинского. Выход в лирику слил пугливые интонации девичьего хоровода с таинством весенней ночи. Музыка и хореография изображали здесь природу и человека не в розни, а в единой тяге к стихийному и вечному обновлению жизни. «Иконописная» скорбь фигур девичьего хоровода, «ангельское жеманство» угловатых жестов, как на примитивах древних богомазов, создавали образ русской северной весны. Пластика напоминала о музыкальности русской иконы, о тех ее свойствах, что усматривал в музыке девичьих хороводов Асафьев: «Здесь стоят лицом к лицу обновляющийся весной мир и человек, только-только отделившийся от природы, полуслитый с ней и даже еще не создавший личного бога».[2] Именно к этой пляске можно прежде всего отнести и слова Ривьера: «Вещь совершенной чистоты, горькая и суровая, если хотите; все честно, нетронуто, ясно и неотесано».

И верно, словно тесан был каменным топором танец девушек, описанный одной из его участниц — Лидией Соколовой: «Он начинался огромным хороводом, в котором все танцовщицы стояли лицом из круга, Избранница между ними. Носки у всех были завернуты внутрь, правый локоть покоился на левом кулаке, а кулак правой руки подпирал голову, склоненную набок. Хоровод кружился и, когда требовал счет, все подымались на высокие полупальцы, роняя правую руку вдоль тела и резким толчком откидывая голову влево. После того как хоровод свершал полный круг, каждая вторая девушка выскакивала вперед и возвращалась обратно».[3]

Пляска Избранницы

Напевную поступь девичьего хоровода прерывал выход обреченной в круг,— девушки выталкивали ее из хоровода. Пока шло «Величание Избранной», исполнительница стояла, сохраняя позу сведенного судорогой тела: плечи были сжаты, ноги повернуты носками внутрь, пальцы спрятаны в кулаки. А вокруг неистово топтались старейшины, покрытые медвежьими

---

[1] Н. Костылев. Наше искусство в Париже (К постановке «Игр» и «Праздника весны» в театре Елисейских полей). «Русская молва», 1913, № 160, 24 мая, стр. 3.

[2] Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 58.

[3] Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev, p. 43.

шкурами, так что под конец вся земля, казалось, пульсировала, отвечая их топоту.

Избранница начинала свой жертвенный танец. «Девушка танцует в исступлении, ее резкие, стихийные, сильные движения как бы вступают в борьбу с небесами, она как бы ведет с небесами диалог, заклинает их унять злобу, которой они угрожают земле и им всем, живущим на ней»,— пишет Б. Ф. Нижинская.

Плясунья делала судорожный прыжок на одной ноге, поджав и подняв вперед другую; стиснутая в кулак рука угрожающе вскидывалась к небу, другая плотно прижималась к телу. Коснувшись земли, Избранница приседала, так что опущенная рука дотрагивалась до земли, и тотчас же ноги начинали притопывать, а руки ударять по согнутым коленям — словно большая птица облюбовывала, устраивала гнездо. Следующее движение развивало образный мотив: все так же глубоко присев, Избранница делала шаг в сторону, накрыв голову рукой, а затем, распластавшись в подобии низкого арабеска, оттопырив руки, будто неуклюжие крылья, по очереди хлопала ими оземь. Возникал повторный прыжок, но теперь за одной рукой стремительно вскидывалась другая, описывая сверху вниз зигзаг по воздуху. И, как за молнией удар грома, следовало падение на оба колена, так что голова касалась в поклоне земли, а рука ударяла по земле кулаком. Исступленные поклоны проделывались трижды. Потом плясунья вскакивала на ноги. В прыжке выбрасывались и мелькали колени, тело запрокидывалось, руки заламывались за голову. Новый прыжок — и правая нога широко разворачивалась вперед (développé en effacé), падая и низко приседая на левой ноге, плясунья ударяла правой о землю, тело пригибалось к этой деревянно вытянутой ноге с задранными пальцами, руки охватывали ее, и плясунья поднимала и опускала тело и ногу, ударяя пяткой, словно долбящей землю мотыгой. Движение повторялось после очередных поклонов, но теперь développé превращалось в своеобразный rond de jambe en l'air, и пятка-мотыга била по полукругу, взрыхляя и разминая почву. Одержимость нарастала. В четырех прыжках из стороны в сторону (род assemblé с подогнутыми, завернутыми внутрь ногами) руки выбрасывались вбок, провожая каждый прыжок. Тур закручивал в воздухе тело с подогнутыми ногами; правая нога и правая рука натужно выталкивались в сторону; левая нога срезала (coupé) движение, чтобы бросить тело вправо в большом jeté, во время которого руки метались над головой. Вся пластическая фраза повторялась в левую сторону. Строго организованная стихия пляса достигала апогея в отрывистых, дергающихся прыжках, напоминающих pas de chat, но ко-

лениями вперед, при фронтальном положении тела и руках, поочередно описывающих «вертикальные круги». Движения закрепляли образ доисторической птицы, чьи крылья силятся поднять неуклюжее, еще не готовое к полету тело. Избранница бесновато барахталась в повторах этих прыжков, швырявших ее из стороны в сторону, пока ее не закручивал в воронку вихрь топчущихся вращений на месте. Снова следовали туры в воздухе с поджатыми ногами и взмахами рук то в сторону, то вверх. Вдруг плясунья останавливалась. Оттопырив локти, прижав кулаки к груди, нагнув голову, она тряслась всем телом, ударяя локтями по ребрам. Последний прыжок, высокий взмах рук — и старцы, стерегущие Жертву, подхватывали на руки бездыханное тело, чтобы не дать ему коснуться земли.[1]

Пляска Избранницы — один из самых длинных и трудных танцев в истории балетного театра — требовала от солистки Марии Пильц героических усилий. «Можно ли назвать танцем череду агонизирующих движений жертвы, не менее уродливых, чем неподвижная поза, в которой она так долго пребывала?» — вопрошал Джонсон. Пляской в привычном смысле слова назвать пляску Избранницы было нельзя. Отрицая общепринятое, противопоставляя себя отшлифованным канонам театрального танца, она становилась зачином завтрашних поисков. В этом плане ее новаторские черты были не менее самобытны и серьезны, чем предшествовавшие открытия Фокина. Навстречу эстетике свободного танца, славящего красоту раскрепощенного тела, она выдвигала эстетику экспрессионизма, стремящегося дать сгусток чувства в формах резких, грубых, разъятых на части.

«Естественным» фокинским движениям пляска Избранницы противопоставляла словно бы вывернутый наизнанку, но железный канон классического танца. Нижинский строго следовал за композитором, организуя эту пляску по «принципу «динамического crescendo», которое находит свой «предел» в заключительных номерах каждой части», — говоря точными словами И. Я. Вершининой. Главное же, он уловил контрастность музыки «Священной пляски» образному содержанию всей партитуры балета, контрастность, которую убедительно показывает Вершинина в анализе партитуры. Музыке в целом свойственно статическое состояние, непрерывность ее динамики не имеет «целенаправленного развития», но пляска Избранницы «преображает эту ритмическую стихию и делает ее источником активного симфонического

---

[1] Пляска Избранницы воссоздается по материалам письма Б. Ф. Нижинской от 11 декабря 1967 г., а также беседы с М. Ю. Пильц 28 марта 1968 г.

становления».[1] В «Священной пляске» динамика получает направленность, обретает волю. Воля эта стихийна, больше того — бескрыла, но уже предчувствует возможность полета. Предчувствие олицетворено хореографически в неуклюжей грации пляшущей Избранницы.

Своеобразную грацию в новых формах танца Избранницы сразу заметил Жак Ривьер: «Грация — в резких и срывающихся прыжках, сотрясающих ее тело, в ее смятении, в жутких остановках, в неверной и затрудненной поступи и в этой руке, воздетой к небу, которой она поводит над головой в мольбе, угрозе, поиске защиты». Обобщая сказанное, Ривьер делал вывод: «Раскалывая движение и возвращая его к простому жесту, Нижинский вводит в танец экспрессию. Все углы и сломы его хореографии мешают чувству улетучиться... тело стягивается вокруг души... Есть нечто чрезвычайно глубокое и сгущенное в этом закованном танце. Все, что потеряно в живости, причудливости, шике, дает выигрыш в значительности».

Вывод приложим ко многим явлениям позднейшей пластики, в частности к искусству Марты Грэм, одной из самых видных представительниц экспрессионизма в хореографии. Кстати, особенности раннего периода творчества Грэм — танец на плоских ступнях пальцами внутрь, руки, бессильно повисшие или оттопыренные локтями вверх, сжатые кулаки, проваленная или выпяченная грудь — осудил в 1931 году Фокин в статье «Печальное искусство».[2] Воспользовавшись в «Петрушке» подобной пластикой как краской, он резко отвергал ее как основу целого. По сути дела он спорил не с одной Грэм: заодно тут сводились давние счеты с Нижинским, зачинщиком новейшей, послефокинской хореографии.

Танец, построенный на небывалой технике, требующий невиданного дыхания и сил, шел, как выразился Джонсон, «от возбуждения — к бешенству, от бешенства — к изнеможению». Жан Кокто в 1926 году описал его как «танец наивный и безумный, танец мошки, козочки, зачарованной змеей, заводной попрыгуньи,— словом, самое потрясающее театральное зрелище из всех памятных мне».[3] Уитворт фиксировал этот финальный момент балета под свежим впечатлением премьеры: «Пляска выдает жалостную, но стойкую надежду первобытного человека, скованного

---

[1] И. Я. Вершинина. Ранние балеты Стравинского. М., «Наука», 1967, стр. 146, 192.

[2] М. Фокин. Против течения, стр. 398.

[3] Цит. по кн.: Françoise Reiss. La Vie de Nijinsky, p. 96.

цепями собственного страха. Члены плясуньи кажутся связанными, и даже когда свобода почти обретена, они опять попадают в путы, беспомощно подергиваются в кликушеском параличе. Наконец жертва свершилась. В ужасном подобии смерти девушка сникает к земле, и мужчины в медвежьих шкурах, подняв ее на плечи, несут хоронить».[1] «Самые рослые танцовщики труппы,— поясняет Соколова,— поднимали вытянувшееся тело Пильц на плечи, а когда обрушивался последний аккорд, вскидывали на высоту воздетых рук и убегали со сцены. Это был весьма впечатляющий момент».[2]

На премьере едва удалось довести спектакль до этой финальной точки. Скандал, вызванный новым балетом, сравнивали потом с вспышкой страстей на премьере «Эрнани» Виктора Гюго.

Резонанс

Публика знала Рериха по «Половецким пляскам», Стравинского — по «Жар-птице» и «Петрушке», а Нижинским восхищалась преимущественно в ролях фокинских балетов. Естественно, она ожидала совсем другого зрелища. Уверенная, что ей покажут еще один вариант стилизованного «прекрасного Востока», что картины «варварства» предстанут в сочетаниях гармоничной музыки, ликующих красок и в танце, слившем европейскую технику с необузданным темпераментом, она вознегодовала.

Свист, хохот, брань по адресу композитора и постановщика вызвали такой же бурный отпор сторонников спектакля. Кое-где дошло до рукопашной. Дама дала пощечину человеку, свиставшему в соседней ложе, и тот вызвал ее спутника на дуэль. Некий юноша, поднявшись с места, чтобы лучше видеть, отбивал кулаками по лысине сидевшего перед ним старика.

«Что делалось в зале, трудно описать,— признавался Светлов.— Образовались две партии: одни старались сорвать спектакль, ругались непозволительными словами, другие восторженно аплодировали».[3] По свидетельству Левинсона, часть зрителей-французов «буквально металась под бичами этой небывалой музыки, жестоко уязвленная горечью мнимой мистификации, захлебывалась мстительной враждебностью к исполнителям, заглушая оркестр злорадными протестами. Иные выражали одобрение не менее вызывающее, но без твердости».[4]

---

[1] Geoffrey Whitworth. The Art of Nijinsky, p. 93—94.

[2] Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev, p. 43.

[3] В. Светлов. Русский сезон в Париже. «Петербургская газета», 1913, № 139, 23 мая, стр. 14.

[4] Андрей Левинсон. Русский балет в Париже. «Речь», 1913, № 149, 3 июня, стр. 2.

Нетрудно понять эмоции зрителей. «Элите 1913 года следовало бы состоять из пророков, чтобы оценить такую музыку и такой танец»,— пишет Марсель Валуа в книге «Фигуры танца».[1]

Шум заглушал звуки оркестра, и Нижинский, бледный, как полотно, громко отсчитывал из кулисы такт исполнителям, которым музыка была не слышна. Пьер Монтё, дирижируя, незаметно поглядывал на ложу, где сидел Дягилев. Тот распорядился зажигать и тушить свет в зрительном зале. Но это ненадолго утихомирило публику. Тогда, поднявшись с места, Дягилев крикнул:

— Je vous en prie, laissez achever le spectacle! [2]

Увы, это тоже мало подействовало.

«Я сидел в четвертом или пятом ряду справа,— вспоминает Стравинский,— и в моей памяти сегодня более жива спина Монтё, чем то, что происходило на сцене. Он стоял, на вид невозмутимый и столь же лишенный нервов, как крокодил. Я покинул свое место, когда начался сильный шум,— легкий шум наблюдался с самого начала,— и пошел за кулисы, встал за Нижинским в правой кулисе. Нижинский стоял на стуле, чуть что не на виду у публики, выкрикивая номера танцев. . .» [3]

Лишь пляс Избранницы, вобравший в себя всю интенсивную энергию балета, заставил притихнуть зал.

Когда занавес опустился, на сцене царила неразбериха. «Я ушла за кулисы,— рассказывает М. Ю. Пильц,— но Дягилев вытолкнул меня на сцену. Я стояла посередине и ревела».[4]

С легкой руки Жана Кокто пошла гулять по свету легенда о том, будто Дягилев, Стравинский, Нижинский и Кокто, выйдя из театра, до рассвета катались в экипаже по Булонскому лесу и Дягилев вслух читал Пушкина.[5] Стравинский весьма иронично оценил этот эффектный постскриптум французского поэта. «После «спектакля» мы были возбуждены, рассержены, чувствовали отвращение и... были счастливы,— говорит он.— Я пошел с Дягилевым и Нижинским в ресторан. Далеко от того, чтобы плакать и декламировать Пушкина в Булонском лесу, согласно преданию. Единственным комментарием Дягилева было: «В точности то, что я хотел». Он безусловно выглядел довольным».[6]

---

[1] Marcel Valois. Figures de Danse. Montréal, 1943, p. 99.

[2] Прошу вас, дайте закончить спектакль! (*франц.*)

[3] Conversations with Igor Stravinsky. Igor Stravinsky and Robert Craft. London, 1959, p. 46.

[4] Из беседы с М. Ю. Пильц 28 марта 1968 г.

[5] См.: Boris Kochno Le Ballet. Paris, 1954, p. 186—187.

[6] Conversations with Igor Stravinsky. Igor Stravinsky and Robert Craft, p. 47

«Весна священная» прошла всего шесть раз. Спустя несколько лет ее заново поставил Мясин. Но именно спектакль Нижинского явился поворотным пунктом в истории мировой хореографии, именно его творческие идеи оказались свежей прививкой к стволу театрального танца и стимулировали рост новых ветвей. Поэтической идеей «Фавна» было пробуждение человека в звере, чувства — в инстинкте. В «Весне» раскрывалось смутное, бессознательное проявление воли, подымающейся над инстинктом. Основным принципом хореографии «Фавна» было «доказательство» темы посредством статично разворачиваемых картин. Этот принцип, по-новому заявленный в «Играх», модифицировался в «Весне», где статика контрастно предваряла выход в динамику, являлась «источником активного становления» симфонического балетного действия нового, современного типа.

Найденное Нижинским получило те же права гражданства, что и музыка «Весны», отзываясь в работах разных хореографов мира, порой даже не подозревающих о первооткрытиях предшественника. Немногие остались верны первой редакции балета, и у немногих музыка Стравинского вызывала в памяти, как у Валентины Гросс, «неистовые и примитивные» образы танца, «группы, склоненные шквалом звуков к земле, как поле овса под западным ветром».[1]

Время, события, встречи изменили и взгляд композитора. Стравинский безусловно искренне стал считать, что дарование хореографа у Нижинского, «по-видимому, отсутствовало». Но он был безусловно искренен и во время постановки. В ночь после премьеры, когда разделил с хореографом горечь. И за несколько часов до поднятия занавеса, когда заявлял: «Я счастлив, что в Нижинском нашел идеального пластического сотрудника».[2] И, разумеется, в дни подготовки, когда доверительно писал Рериху: «Господи! Только бы Нижинский успел бы поставить «Весну», ведь это так сложно. Я по всему вижу, что эта вещь должна «выйти» как редко что!»[3]

Больше того, через три недели после премьеры, когда Стравинский мог уже издали взглянуть на страсти, кипевшие вокруг, и поостыть сам, он, как всегда кратко и неуступчиво, подвел итог. «Хореография Нижинского бесподобна. За исключением очень немногих мест все так, как я этого хотел. Надо еще долго ждать,

---

[1] Цит. по кн.: Françoise Reiss. La Vie de Nijinsky, p. 96.

[2] Игорь Стравинский. Что я хотел выразить в «Весне священной». «Музыка», 1913, № 141, 3 августа, стр. 491.

[3] Письма И. Стравинского Н. Рериху. «Советская музыка», 1966, № 8, стр 62.

чтобы публика привыкла к нашему языку. В том, что мы сделали, я *уверен*, и это дает мне силы для дальнейшей работы»,— писал он композитору Штейнбергу из Нейи 20 июня 1913 года [1]

Закат

«Послеполуденный отдых фавна» — кульминация творчества танцовщика Нижинского, «Весна священная» — вершина Нижинского-хореографа. Дальше все пошло под уклон, понеслось к трагической развязке с нарастающей скоростью.

15 августа 1913 года труппа Дягилева вступила на борт парохода, отправляясь в первое американское турне. Дягилев остался в Европе К концу трехнедельного плавания Нижинский женился на Ромоле де Пульска, дочери известной венгерской актрисы Эмилии Маркуш. Светская барышня, поклонница Нижинского, добилась места в кордебалете дягилевской труппы, когда несколько танцовщиц отказалось ехать за океан. Ее танцевальная подготовка ограничивалась двумя-тремя десятками уроков у Чекетти. Свадьба состоялась в Буэнос-Айресе.

В декабре 1913 года Дягилев разорвал контракт с первым танцовщиком и хореографом своей труппы Предлогом был отказ Нижинского выступить в фокинском «Карнавале» на одном из спектаклей в Рио-де-Жанейро

Нижинский встал перед необходимостью самостоятельного существования С ним была жена, ожидавшая ребенка, в Петербурге — мать и умалишенный брат, которых он содержал. До тех пор он не имел понятия ни о каких житейских проблемах, а теперь столкнулся лицом к лицу с неизвестным ему миром Ему было двадцать четыре года. «Несмотря на свою артистическую зрелость, несмотря на сознательно основанный семейный очаг, он все еще был неопытным ребенком, когда дело касалось житейского, ребенком, убежденным, что смелость и талант способны преодолеть все преграды»,— пишет Франсуаза Рейс [2]

Жак Руше, директор парижской Большой Оперы, предложил Нижинскому стать первым танцовщиком и балетмейстером театра Нижинский отклонил предложение, не удовлетворенный слабым составом труппы. Он решил организовать собственную труппу и, пригласив композитора Равеля, художника Анисфельда, подписал контракт с театром Палас в Лондоне. Бронислава Нижинская снова расторгла ради брата контракт — теперь с Дягилевым Она и ее муж, танцовщик Александр Кочетовский, отправились в Россию, чтобы сформировать там труппу. В труппу вошли де-

[1] Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, сектор источниковедения, ф 28, оп 1, ед хр 489/1—30

[2] Françoise Reiss La Vie de Nijinsky, p 110

сять танцовщиц и четыре танцовщика кордебалета. Вместе с Нижинским и Кочетовским это составило семнадцать человек. «При всем нашем старании, ни в Петербурге, ни в Москве, Париже, Брюсселе, Лондоне мы не могли найти больше артистов и ангажировать их»,— пишет Б. Ф. Нижинская. Далее она рассказывает, что весь репертуар был создан Нижинским, хотя некоторые названия повторяли репертуар Дягилева. «Так «Сильфиды» были заново поставлены Нижинским, и вся музыка была не той, что у Фокина, но тоже Шопена. Вацлав выбрал ее вместе с Равелем и мной. Равель ее всю восхитительно оркестровал для небольшого театра Палас. К сожалению, партитура и все голоса оркестра, этой драгоценности Равеля, исчезли, будучи во время первой войны на сохранении где-то в Лондоне на складе, вместе с декорациями и костюмами».[1] Контракт с театром Палас был подписан на восемь недель. Но спектакли продолжались неполных три недели — со 2 по 18 марта 1914 года. После этого Альфред Бат расторгнул контракт.

Неудачная антреприза поглотила почти все средства Нижинского. В июле 1914 года у него родилась дочь Кира. Семья решила ехать в Петербург. Но на пути, в Будапеште, ее застала война, и она была интернирована на родине Ромолы Нижинской вплоть до начала 1916 года.

Осенью 1915 года Дягилев заключил контракт на гастроли в Северной Америке. Одним из предложенных ему условий было участие Нижинского. 12 апреля 1916 года танцовщик вышел на сцену нью-йоркского театра «Метрополитен опера» в «Петрушке» и «Призраке розы». Банкир Отто Кан, который финансировал гастроли, потребовал, чтобы Нижинский возглавил осенние выступления дягилевской труппы. И это условие было выполнено. 23 октября 1916 года на сцене театра «Манхеттен опера» в Нью-Йорке состоялась премьера балета Рихарда Штрауса «Тиль Уленшпигель» в постановке Нижинского и оформлении Роберта Джонса. Отдельные эпизоды и сам Нижинский в главной роли представляли несомненный интерес, однако наспех сделанный спектакль провалился. Дальнейшие планы Нижинского, в частности симптоматичный для перспектив мирового хореографического искусства замысел «абстрактного балета» на музыку Баха, не осуществились. 26 сентября 1917 года Нижинский исполнил роли Петрушки и Призрака розы на очередном гастрольном спектакле той же дягилевской труппы. То было его последнее выступление на сцене

[1] Из письма Б Ф Нижинской от 25 января 1968 г

В декабре 1917 года Нижинский вернулся в Европу и поселился с семьей в Швейцарии. Признаки душевной болезни, казалось, пошли на спад. Нижинский разрабатывал свою систему записи танца и вынашивал планы возвращения в Россию, где хотел основать школу, театр и научный центр по балету. Сохранилась тетрадь, на первой странице которой выведено каллиграфическим почерком: «Танцевальная школа В. Нижинского. С. Мориц, Швейцария, 22 марта 1918 года». Затем следовали исходные пункты:

«1) Первая забота в «Школе танцевальной» должна быть забота о здоровье духовном и телесном.

2) Для развития духовного здоровья учеников необходимо, чтобы окружающие учеников были люди со здоровым взглядом на жизнь, а не извращенным.

3) В зависимости от духовного здоровья является телесное здоровье.

4) Для того, чтобы ученик (ребенок) был духовно здоров, недостаточно только объяснений и чтений здоровых книг, но [нужны] и примеры из собственной жизни — жизни учителей...» и т. д.[1]

Патетические строки — мост между прошедшим, пугавшим шумной славой, и вожделенным покоем будущего, которому не суждено было сбыться. Приступы шизофрении, снова участившиеся, привели Нижинского в убежище для душевнобольных. Лишь через тридцать лет, 11 апреля 1950 года, смерть принесла избавление художнику, чье творчество, вспыхнув и быстро угаснув, успело осветить три эпохи балетного театра: зрелость академизма, молодость фокинского искусства и первые шаги хореографии наших дней.

[1] Цит по фоторепродукции в кн Françoise Reiss La Vie de Nijinsky, p 128.

Триумфы «русских сезонов» в Париже только подчеркнули незыблемый покой петербургской казенной сцены. По старинке афиши уведомляли, что в воскресенье такого-то числа будет представлен балет «Спящая красавица», в котором роль принцессы Авроры исполнит г-жа такая-то, а в среду пойдет балет «Баядерка», где роль Никии исполнит г-жа такая-то... Раз в сезон давали бенефис кордебалета с лучшими силами труппы Журнал распоряжений отмечал переводы актеров из одного ранга в другой, объявлял о принятых в труппу и вышедших на пенсию, извещал о проступках и регистрировал отпуска, ставшие с 1909 года массовым бедствием. Балетоманы занимали насиженные кресла, давали банкеты в честь балерин, собирали подписку на подарок очередной бенефициантке. Критика порицала однообразие репертуара и монополию исполнительниц на роли, но исправно давала отчеты о каждом балетном вечере.

Состояние репертуара

В сезоне 1909/10 года прошло пятьдесят представлений. Чередовались три балета Чайковского и три — Глазунова, «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Пахита», «Эсмеральда», «Корсар», «Царь Кандавл», «Ручей», «Фея кукол». 29 ноября 1909 года Легат возобновил «Талисман» Дриго — Петипа, заново поставив все танцы. Из балетов Фокина шли «Павильон Армиды», «Эвника», «Шопениана», «Египетские ночи».

28 ноября 1910 года к репертуару прибавились «Капризы бабочки» Кроткова — Петипа, возобновленные Н. Г. Сергеевым по записи, и не забытая еще «Арлекинада» Дриго — Петипа. В первом балете выступила Преображенская, во втором — Кшесинская, потом шел дивертисмент. 12 декабря Легат возобновил «Синюю Бороду» Шенка — Петипа для пятидесятилетнего юбилея Гердта 13 февраля 1911 года состоялся двадцатилетний юбилей Кшесинской: были даны первый акт «Дон Кихота», третий — «Пахиты», второй — «Фиаметты». В конце сезона прошли гастроли двух московских балерин: Балашовой в «Тщетной предосторожности» и Гельцер в «Дон Кихоте» и «Баядерке». К фокинскому репертуару прибавился 6 февраля «Карнавал». Он был показан с «Эвникой» и «Павильоном Армиды» и явился единственной новинкой сезона.

Тем не менее в 1911 году «Ежегодник императорских театров» отметил «повышение интереса к балету». Публика, наслышанная об успехах русского балета за границей, повалила в Мариинский театр. Но ей показывали здесь совсем не то, что там вызывало успех. Дирекция, отвечая растущему спросу, попросту разделила прежний балетный абонемент на три. В первом абонементе

осталось двадцать спектаклей, во втором и третьем — по десяти. Это огорчало балетоманов: приходилось пропускать выступления некоторых балерин, потому что купить сразу все абонементы не удавалось. Для дирекции же это было удобно, ибо оправдывало повторность спектаклей.

В обзоре 1913 года Левинсон отмечал «сокращение числа репертуарных балетов, вызванное распределением спектаклей по трем абонементам. В целях равномерности этого распределения каждая программа повторяется три раза (если не считать спектаклей не в счет абонемента)».[1] Из репертуара выпали «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Эсмеральда», «Корсар», «Царь Кандавл», «Ручей», «Испытание Дамиса», даже «Спящая красавица» и недавно возобновленный «Талисман». Премьерами сезона были «Конек-горбунок», поставленный Горским для бенефиса кордебалета 16 декабря 1912 года, и «Прелюды» Фокина, добавленные к «Исламею» и «Бабочкам» — новинкам предыдущего сезона.

В 1914 году Левинсон меланхолично заметил, что и «отчетный сезон не внес каких-либо существенных изменений в столь устойчивую из года в год статистику балетных представлений».[2] На 49 представлений пришелся 21 балет. Новых постановок не было. 16 февраля 1914 года Сергеев возобновил «Спящую красавицу» в оформлении Коровина. В том же сезоне Горский переделал испанский танец в «Лебедином озере».

Балет, активно заявивший о своих возможностях за рубежом, на родине прозябал. Он отставал от оперы, находившейся под покровительством дирекции. Рутина заставляла дряхлеть даже то, что было нетленным.

Единственным реально действующим хореографом петербургской сцены оставался Фокин. Его поносили влиятельные критики, защитники классического танца, а с ними и ведущие представители старшего поколения труппы. Однако в споре с «рутинерами» после первых двух парижских «сезонов» он получил неожиданную поддержку в лице Кшесинской.

Знаменитая прима-балерина, учтя резонанс «сезонов», по не слишком учтивому выражению Теляковского, «снюхалась теперь с Дягилевым».[3] Это позволило ей показаться в Лондоне в «Лебедином озере» (11 октября 1911 года) и выступить в балетах Фокина.

---

[1] А. Левинсон. Балет «Ежегодник императорских театров», 1913, вып. IV, стр. 141.

[2] А. Левинсон. Балет. «Ежегодник императорских театров», 1914. вып. IV, стр. 77.

[3] ГЦТМ, ед хр 225935, стр. 10443.

Помощь Кшесинской обязывала Фокина к уступкам, и они сказались в его новых постановках. Правда, он продолжал упрямо отстаивать свои взгляды в устных и печатных манифестах.

Петербургские балеты Фокина

10 марта 1912 года Фокин показал в благотворительном спектакле Литературного фонда балеты «Исламей» на музыку Балакирева и «Бабочки» на музыку Шумана, прибавив к ним танцевальные сцены из опер: «Подводное царство» из «Садко» и «Грот Венеры» из «Тангейзера». Спектакль исполнялся в Мариинском театре, и оба балета вошли потом в репертуар.

В день спектакля «Петербургская газета» опубликовала интервью балетмейстера. Он признавал теперь возможным «использовать классическую форму танца» для романтического сюжета «Бабочек», но по-прежнему стоял на своем в вопросах техники: «Я враг того танца с вывороченными ногами, который по недоразумению некоторыми критиками принимается за классический». Фокин не имел ничего против «красивой линии» естественного танца любых эпох, но балетный танец конца XIX века отрицал: «Здесь нет линии, нет позы, во всем полный разлад».

Вечером, на спектакле, публика могла увидеть, что, наряду с уступками осуждаемой классике, Фокин обнаружил склонность к самоповторам. Раньше его упрекали в приверженности к теме рока («Павильон Армиды», «Египетские ночи», «Шехеразада»), в варьировании одного и того же хореографического мотива («Половецкие пляски», «Вакханалия», оргия «Шехеразады»). Теперь он предлагал петербургской публике вторые издания незнакомой ей «Шехеразады» и уже известного «Карнавала».

«Исламей»

Сюжет «Исламея» был таков: шах (Гердт) подозревал любимую жену (Карсавина) в неверности, делал вид, что выпивает сонный напиток, и во время свидания жены с негром (Фокин) выходил из ниши-тайника, закалывал негра, а жена бросалась из окна в пропасть. Музыку Балакирева оркестровал Ляпунов, Анисфельд оформил постановку в манере, уже ставшей традиционной. Игра цветовых пятен была весьма искусной. Но блестящая гамма красок поглощала человеческие фигуры.

Светлов, убежденный сторонник Фокина, на этот раз отделался пустыми словами: «Несмотря на чрезвычайную «миниатюрную» краткость этой сцены из грез «1001 ночи», она производит впечатление сильной, сконцентрированной вещи, впечатление большой драмы. Это как бы короткий, но оглушительный раскат грома, раскат, кончающийся ослепительным ударом молнии». Гром предшествовал молнии! За странным комплиментом следовала похвала

«калейдоскопу хоровых танцев», ориентальный характер которых «выдержан бесподобно».[1]

Левинсон осудил балет одной фразой: «Если эротика «Шехеразады» была утрирована, эротика аналогического по замыслу «Исламея» — всего напыщена».[2]

Волынский признал «истинным героем спектакля» Анисфельда. Фортепианная музыка Балакирева, по его словам, много потеряла в оркестре. Главный удар пришелся по Фокину. «Хаотичный танец, без отчетливых фигур и линий, только разбивает впечатление от замечательной, цельной музыкальной фантазии», — писал критик.[3] Через два года Волынский вернулся к «Исламею» и назвал «пестрой ярмаркой движений» центр действия — массовую танцевальную сцену одалисок и рабов. Она была формально близка к пляскам половцев — источнику многих оргиастических ансамблей Фокина. Вакханалия проходила «в нескольких фазах: сначала в темпах скромных и возможных, а потом, перед развязкой сюжета, в неистовом каком-то урагане. Кружатся, мечутся, с высоких прыжков на согнутых коленях кидаются на пол».[4]

Приемы, которые восхищали в картине половецкого стана, повторялись. Они были органичны в контексте музыки Бородина и живописи Рериха, рисуя, как и те, вольный бег половецких орд. Перенесенные в душную обстановку гарема, они становились неуместны. Фокин, переводя абстрактные формулы классического танца в образность живописного порядка, выигрывал в мгновенном воздействии на зрителя. Но он проигрывал на длительной дистанции: формулы теряли выразительную силу обобщений.

Арабеск сам по себе не значит ничего. Входя, как нота или аккорд, в ту или иную пластическую мелодию, он помогает бесконечно варьировать такие мелодии. Прыжок, основанный на положении ног en dehors, также всего лишь пластический знак, бессмысленный вне танцевальной композиции и способный выразить ее ход в музыкально-хореографическом контексте. Но прыжок, стилизованный с определенной изобразительной целью и обретающий одно конкретное значение, оказывается узок по выразительным возможностям. Танец, сочиненный на основе такой стилизации, существует как живописное полотно.

---

[1] В. Светлов. Спектакль Литературного фонда. «Петербургская газета», 1912, № 69, 11 марта, стр. 12.

[2] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 100.

[3] А. Волынский. Ошибки творчества. «Биржевые ведомости», 1912, № 12832, 12 марта, стр. 5

[4] А Волынский Балет чернокожих. «Биржевые ведомости», 1914, № 13943, 9 января, стр 4.

«Бабочки»

«Бабочки» были поставлены на музыку двенадцати пьес Шумана под одноименным названием, навеянных романом Жан-Поля Рихтера «Озорные годы». Сценарий балета сочинил Добужинский, оформление принадлежало Баксту и Ламбину. Девушки, участницы карнавала, обманывали Пьеро — Фокина, переодеваясь бабочками. Пьеро выносил в сад свечу, чтобы привлечь бабочек на ее огонь. Поймав одну (партию исполняла Кшесинская), он нечаянно ломал ей крылья. Бабочка умирала, но подруги вновь приделывали ей крылья, она оживала. Шел свадебный обряд Бабочки и Пьеро. Светало, бабочки разлетались и выходили из дома уже девушками. Они надевали шали, бурнусы, капоры и отправлялись домой в сопровождении родителей и слуг. Пьеро плакал над мечтой, сменившейся реальностью...

Сценарий балета расходился с замыслом Шумана. Например, в романе Рихтера юноша встречал среди карнавальных масок исполинский сапог, сам себя надевший; Шуман претворял эту тему, противопоставив бальные танцы старинным пляскам. В фокинском балете сказочность романтизма подменили тревожные мимолетности символизма. Сравнения напрашивались самые высокие, если говорить о постановке в целом. Пламя свечи Пьеро на фоне зари и желтых костюмов бабочек могло быть подсказано строками Блока:

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари.

Утонченные ассоциации балетной символики были приданы музыке отнюдь не символической; до публики они попросту не доходили. «Скучает тот же Пьеро, его развлекают девицы в образе бабочек. Почему-то все ярко-желтые», — удивлялся рецензент.[1] И хотя хореографию «Бабочек» до известной степени определило участие Кшесинской,— Пьеро ловил Бабочку и ломал ей крылья в вальсе, напоминавшем по форме классическое pas de deux, — танцев все же было мало. Самоограниченным танцам новых «Бабочек» публика явно предпочитала обильные танцы в добрых старых «Капризах бабочки» по поэме Полонского «Кузнечик-музыкант». Несложная интрига и по заказу написанная музыка открывали там простор выразительному классическому танцу

---

[1] К[уд]рин Театральный курьер «Петербургский листок», 1912, № 69, 11 марта, стр 10

в его многообразии, а танец, в свою очередь, позволял исполнителям проявить индивидуальность. При том, что лирико-комедийный сюжет был элементарен, «Капризы бабочки» допускали возможность новых исполнительских находок в классическом танце. Для «Бабочек» это было бы смертным грехом.

Фокин потерял способность удивлять. Начиная с 1913 года в его творчестве проявлялись признаки упадка.

В декабре 1912 — январе 1913 годов он поставил для антрепризы Павловой в Берлине балеты «Семь дочерей горного короля» на музыку симфонической картины Спендиарова «Три пальмы» и «Прелюды» Листа, оба в оформлении Анисфельда и с Павловой в главных ролях.

«Не могу не вспомнить провала в Берлине поставленного Фокиным балета «Семь дочерей короля джиннов», — рассказывал потом Ширяев. — Сюжет его был так замысловат, что его не понимали даже занятые в нем артисты».[1] Сюжет являлся еще одним вариантом восточной темы: дева, храня верность обету, умирала у иссякавшего источника. Ситуация была символична: иссякал и родник ориентальной мимодрамы. Она теперь сводилась к хореографической миниатюре и концертному номеру — таким, как поставленные Фокиным «Хайтарма» Спендиарова, «Царевна Авриза» Мусоргского (1916), «Абрек» Асафьева (1917).

«Прелюды»

«Прелюды» перешли в репертуар Мариинского театра 31 марта 1913 года. Тему «Прелюдов» («Не есть ли наша жизнь цепь прелюдов к неизведанному гимну, первую торжественную ноту которого берет Смерть?») Лист взял из «Поэтических и религиозных размышлений» Ламартина. Пафос и лирика здесь глубоко субъективны. Фокин дал ряд сменяющихся эпизодов в духе Дункан. Девушка с зелеными кудрями в тунике боттичеллиевской Весны и смуглый юноша (Карсавина и Фокин) вели любовную сцену, окруженные девятью спутницами. Левинсон так описал танец девяти нимф: «Разбиваясь на три группы, они, подобно «трем грациям» флорентийского романтика, сплетают в хороводе гибкие руки, поднимаясь на полупальцы (излюбленный мотив Дункан), или, развернувшись в одну вьющуюся линию, движутся гуськом».[2] Дункан упоминалась не случайно. Этюд «Три грации» входил в ее воплощение вакханалии из «Тангейзера» Вагнера. Она одна исполняла номер, но зрители видели, как «пляшущая нимфа протягивает руку невидимой подруге, и вот она уже сама другая, новая, всту-

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 93.
[2] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 120.

пившая в созвучный хоровод; за ней возникает третья».[1] Левинсон назвал танец трех граций у Дункан «вершиной ее искусства». В самом деле, момент перевоплощения, иллюзия трех пляшущих девушек, созданная одной танцовщицей, — и к тому же на музыку, предназначенную для танца трех граций, — это несло в себе подлинное творчество.

Вслед за Дункан принципы танцевального перевоплощения развивали многие. Георг Фукс восхищался многогранной образностью танца нашумевшей в 1900-х годах Магделан — «танцовщицы грез» («dream dancer»), выступавшей под гипнозом: «Она ангел, с лилией в руках благовествующий избранной Деве. Она сама эта пресвятая Дева, в экстазном смирении внимающая словам благой вести».[2]

В «Прелюдах», писал Фокин, «место реального сюжета заняли отвлеченные идеи, символизированные в пластических образах».[3] На самом же деле пасторальная сцена смотрелась как вполне конкретный любовный дуэт. Потому «силы смерти» в длинных черных, покрытых серебряными пятнами плащах с капюшонами, выступая, по словам Левинсона, «с несколько комической размеренной важностью», а по Кудрину — «учиняя мистические телодвижения», вызывали у публики хохот. «Двумя нестройными толпами с истерическими и беспомощными жестами (здесь по зрительному залу пробегает волна спазматического смеха), — писал Левинсон,— эти низшие существа наступают на девушек; юноша широкими прыжками носится между ними и обращает их в бегство». Волынский уточнял: «Одна из светлых душ, мужская, изображаемая Фокиным, вылетает на середину сцены и, делая прыжки на одну ногу, прямые и перекидные, разгоняет темные души в иезуитских капюшонах. Она бьет нечисть то ступней, обутой в сандалию, то коленом. И духи рассыпаются по кулисам».[4] Заканчивались «Прелюды» ликующей пляской светлых сил, в которой пластику Дункан нет-нет да прошивали движения классического танца, а позади вновь появлялись темные силы, с угрозой простирая напряженные руки.

Вспоминая постановку «Прелюдов», Фокин оправдывался: «Конечно, Лист не думал о балете, когда писал свою симфоническую картину». Нововременский критик М. М. Иванов упрекал Фокина:

---

[1] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 56.

[2] Георг Фукс. Революция театра. СПб., Изд-во «Грядущий день», 1911, стр 97

[3] М. Фокин Против течения, стр. 504.

[4] А Волынский. Крах (О новой постановке М. М Фокина) «Биржевые ведомости», 1913, № 13486, 6 апреля, стр. 3.

«Нельзя обставлять инструментальную музыку сценическими приспособлениями, это — дикая мысль!»[1] Но тут была уже другая крайность: ведь русский балет давно доказал, что он способен воплощать образы симфонической музыки в образах симфонического же танца. С танцевальным симфонизмом Фокин враждовал. Главное, однако, было не в обращении к симфонической музыке как таковой, а в попытке буквально рассказать содержание, пересказу не поддающееся.

Расплывчатый постановочный замысел вызвал эклектику хореографии. Эклектична была и живопись Анисфельда. Флорентийская дымка пейзажа служила контрастным фоном к «пышной и пламенной тропической растительности»; при этом декорации были написаны в кубистской манере. Длинные туники с низкими подборами и зеленые, оранжевые, лиловые парики танцовщиц напоминали образчики мод из парижских журналов. Совсем из другого арсенала изобразительности были взяты одеяния темных сил или облик полуобнаженных юношей в коротких штанишках.

Критика с разными мотивировками, но одинаково резко высказала свою оценку. Волынский заявил, что «грубые реализации Фокина... разрушают все иллюзии искусства» и мешают услышать идею композитора.[2] Левинсон назвал балет «притязательным курьезом».[3] Кудрин сравнивал Фокина с ребенком, «который, имея в руках кисть и краски, все раскрашивает — будь то книжки для детей или гравюра знаменитого мастера».[4]

После «Прелюдов» Фокин больше двух с половиной лет не ставил ничего для казенной сцены. 27 апреля 1913 года «Московские ведомости» оповестили: «Дирекцией императорских театров приобретен новый балет московского композитора Гартмана *Фра Мино* (на либретто балетмейстера г. Фокина, заимствованное из флорентийской легенды). Балет этот будет поставлен в будущем сезоне в петербургском Мариинском театре, а затем — и в нашем Большом». Балет, задуманный Фокиным, — по новелле Анатоля Франса «Святой Сатир», — не увидел света. Должно быть, причиной тому стала музыка Гартмана, так как в 1925 году Фокин поставил «Фра Мино» в Берлине на музыку Симфонических этюдов Шумана. Помешали и неблагоприятные отзывы прессы о «Прелю-

---

[1] М. Иванов. Совсем не «особое мнение». «Новое время», 1913, № 13241, 21 января, стр. 4.

[2] А. Волынский Новая постановка М. М. Фокина («Les Préludes»). «Биржевые ведомости», 1913, № 13476, 1 апреля, стр. 6.

[3] Андрей Левинсон. Старый и новый балет, стр. 122.

[4] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1913, № 89, 1 апреля, стр. 3.

дах» с их «флорентийской» атмосферой. Вместо «Фра Мино» Фокин обратился к очередным танцевальным миниатюрам.

10 июня 1913 года в Париже состоялась генеральная репетиция пьесы Д'Аннунцио «Пизанелла, или Душистая смерть». Режиссером был Мейерхольд, композитором — Ильдебрандо да Парма, художником — Бакст, балетмейстером — Фокин. Роль Пизанеллы исполняла Ида Рубинштейн, и в спектакль включили достаточно танцев, вплоть до финального, когда семь нубиянок, окружив пляшущую героиню, душили ее охапками роз. Пизанелла «умирает не столь трагическим, сколь смехотворно балетным образом», — саркастически заметил Луначарский.[1] Левинсон думал иначе: «С Мейерхольдом сотрудничал М. М. Фокин, тактично поставивший предсмертный танец Пизанеллы. Музыка Ильдебрандо да Парма, очень обильная,— ловкое pasticcio «Шехеразады», «Тамары» и «Князя Игоря».[2] То, что композитор-итальянец оказался под влиянием фокинских постановок, было естественным. Но Мейерхольду фокинский стиль уже наскучил. После премьеры «Пизанеллы» он заявлял: «Танцы поставлены Фокиным очень эффектно, хотя с основным замыслом их я не согласен».[3]

В конце 1913 — начале 1914 годов Фокин готовил последние свои постановки для дягилевской антрепризы. При этом он оставался в штате казенного театра и получал следуемое жалованье. Когда была объявлена война, он находился за границей и с трудом возвратился на родину. Только 24 декабря 1914 года «Биржевые ведомости» известили, что «вчера вернулся в Петроград балетмейстер Мариинского театра г. Фокин».

«Сон»

Первой постановкой Фокина в Петрограде была хореографическая картина «Сон» по мотивам одноименного стихотворения Лермонтова, на музыку Вальса-фантазии Глинки. Она была показана на сцене Мариинского театра 10 января 1915 года в благотворительном спектакле Литературного фонда к столетию со дня рождения Лермонтова. «Фокин выбрал это стихотворение не случайно, — вспоминал Солянников. — В 1915 году оно живо перекликалось с общим настроением в связи с войной с Германией. Фокин создал очаровательную хореографическую иллюстрацию на слова стихотворения:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я...

---

[1] А. Луначарский. Пизанелла и Магдалина (Письмо из Парижа). «Театр и искусство», 1913, № 25, 23 июня, стр. 516.

[2] Андрей Левинсон. «Пизанелла, или Душистая смерть». «Речь», 1913, № 183, 7 июля, стр. 2.

[3] Цит. по кн.: Николай Волков. Мейерхольд, т. II, стр. 290.

Герою являлись предсмертные видения:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Солянников продолжал: «Легкие девушки в воздушных тюниках венком сплетаются в ритме тоскующего танца. Внезапно он разрывается, меркнут контуры: так сознание смертельно раненного то потухает, то на мгновение оживает вновь.

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена.

Выделяется задумчивый образ любимой девушки, затем видение обрывается».[1]

Мечтательная грусть Вальса-фантазии мало подходила для иллюстрации батальных эпизодов. Они оказались служебными заставками к танцам, так что в прессе даже не был упомянут исполнитель роли главного героя. Партию героини исполняла Карсавина. Ее танцы, как и танцы сплетающегося и расплетающегося воздушного хоровода подруг, были повторами из «Шопенианы».

Прошел еще год, прежде чем Мариинский театр получил новые постановки Фокина. Правда, они составили обширную программу, показанную в один вечер — 28 ноября 1915 года. Даны они были опять для благотворительного спектакля. В постоянный репертуар вошли «Эрос» и «Франческа да Римини».

«Эрос»

Самым долговечным оказался «Эрос». Сценарий составил Фокин по сказке балетного критика Светлова «Ангел Фьезоле», избрав музыкой балета первую, вторую и третью части Серенады для струнных инструментов Чайковского. Художником был М. П. Бобышов. Он же оформлял два других балета этого вечера — «Франческу да Римини» и «Стеньку Разина».

В интерьере первой четверти XIX века юноша — А. И. Вильтзак дарил невесте деревянную фигурку ангела из Фьезоле. Ангел должен был охранять невесту от греховных помыслов. Девушка — Кшесинская, присев на диван, погружалась в мечты. Ей виделось, что статуя Эроса (П. Н. Владимиров), стоявшая в саду, под окнами террасы, оживала, спускалась с пьедестала и вовлекала

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 281—282.

се в танец. Пластическому диалогу девушки и Эроса аккомпанировал белотюниковый романтический кордебалет нимф. Любовную истому героини прерывало появление Ангела (Ф. Л. Дубровская). Пробуждаясь, девушка находила у ступеней террасы обломки статуи.

В «Эросе» смешались мотивы «Призрака розы» и «Шопенианы». Внеся элемент конкретности, хореограф снял поэзию, когда-то найденную в «Шопениане». Там юноша в сонме сильфид зримо воплощал дух шопеновской музыки и одновременно — взгляд хореографа на эту музыку. В стилизованном наряде балетного героя 1830-х годов он представлялся не менее бесплотным, чем сильфиды. Национальные черты музыки Шопена нашли в танце великолепный пластический эквивалент: достаточно назвать характерный шаг мазурки, растворенный в темпах классического танца. В «Призраке розы» стилизация стала самодовлеющей, живописное начало потеснило обобщенность музыкально-танцевальной образности. Все же и сценической интерпретации музыки Вебера нельзя было отказать в единстве стиля, в безупречности вкуса. «Эрос» возвращал творчество Фокина к временам «Эвники» и первой редакции «Шопенианы». Здесь была та же поверхностная эрудированность, та же попытка восстановить историческую эпоху в череде движущихся картин. Но не было свежести названных балетов, не было непосредственной силы впечатлений; проступала усталость повторяющего себя художника. Ниспровергатель старых сюжетов и избитых тем успел сам их создать в собственном репертуаре и теперь возвращался к ним опять, в который уже раз...

Сюжет Светлова был претенциозен. Мудрая простота сказочных сюжетов в старом балете, часто фольклорных в своих истоках, намного возвышалась над ним. А тема — Плещеев определил ее как «борьбу порока и добродетели» — оказывалась у́же темы борьбы добра и зла, разработанной Петипа и Ивановым на балетной музыке Чайковского.

Фокин потребительски отнесся к музыке Чайковского. Он отбросил четвертую часть Серенады для струнных инструментов с проведением русской темы. Эта часть действительно не вязалась ни с обликом нимф, ни с оживлением мраморного Эроса, ни, тем более, с фигурой ангела в стиле кватроченто. Но и те части, что исполнялись, не гармонировали с жеманным замыслом. Чистый лиризм музыки вступал в противоречие с действием, бросавшим «кисейную барышню» в объятья античного божества, а затем напускавшим на эту странную пару ангела в пестром одеянье и с пестрыми крыльями.

В «Эросе» не оказалось и безусловных достоинств живописи, которая скрадывала иные грехи парижских «сезонов». Балет был наивно эклектичен. Левинсон назвал работу Бобышова-декоратора «Добужинским третьего сорта, изготовленным бойким подражателем». В самом деле, под Добужинского были написаны сине-зеленые кущи парка и помещичий интерьер. Но вряд ли Добужинский совместил бы в одном спектакле длинные тюники женских костюмов с туникой Эроса. К лопаткам этого персонажа были прикреплены громоздкие крылья, а повязка на лбу поддерживала ниспадавшие до пояса локоны.

Эклектика затронула все слагаемые спектакля. Хореография свидетельствовала о сдаче заявленных Фокиным позиций. Критики разных взглядов сошлись, определив ее как компромисс.

В наименее профессиональных отзывах такой вывод возникал невольно. Э. А. Старк после нейтральных фраз о том, что балет «очень мил по сюжету», «получил неплохой живописный фон» и т. п., заметил, что он «и прелестно разработан хореографически... в классическом стиле».[1]

Плещеев нашел, что Фокин тут «ближе к форме обыкновенного, примитивного балета, опрощенного им, чтобы придать общий характер эпохе».[2] Пассаж выдавал растерянность критика, воспитанного на академическом балете, но называющего его примитивным в угоду моде. Плещеев и сам, должно быть, не заметил, как двусмысленно звучали его слова насчет примитива, опрощенного Фокиным. Похвала была убийственна из-за ее разоблачительной наивности.

Левинсон прямо характеризовал «Эрос» как «попытку компромисса балетмейстера с классическими традициями, попытку в общем бесплодную, как всякий компромисс».[3]

Волынский объяснял, почему такой компромисс бесплоден: «Художник, очевидно, не верит в схемы классической техники и потому пользуется ими только в микроскопических размерах, как орнаментом для танца. Дуэта в балетном смысле мы у него не находим. Содержание фокинского адажио ограничено мотивами драматического характера с житейскою окраскою быта и натуралистического подъема».[4] Волынский приходил все к тому же вы-

---

[1] Эдуард Старк. Новые балеты М. М. Фокина. «Театр и искусство», 1915, № 48, 6 декабря, стр. 922.

[2] А. Плещеев. Спектакль М. М. Фокина. «Новое время», 1915, № 14271, 1 декабря, стр. 7.

[3] Андр. Л[евинсо]н. Балеты М. М. Фокина. «Речь», 1915, № 330, 30 ноября, стр. 4.

[4] А. Волынский. Паралич таланта. «Биржевые ведомости», 1915, № 15239, 29 ноября, стр. 7.

воду: классическому танцу надо либо доверять полностью, либо не пользоваться им вовсе. Новшества фокинского танца, ограничивая академические формы и сводя их к псевдоромантическому виду, вылились в собственную рутину.

Левинсон не раз еще возвращался к «Эросу», хвалил в нем, как и Волынский, Кшесинскую и особенно Владимирова. Итоги он подвел в книге «Старый и новый балет» и в статье о балетах Чайковского, написанной вскоре после выхода этой книги. В статье он писал: «Если мы лишний раз насладились Чайковским — водителем хороводов (в трех его балетах, шедших к юбилею), мы могли сокрушаться по Чайковском — балетном композиторе поневоле. Балет «Эрос» насильственно принуждает «Серенаду» служить сопровождением для присочиненных к ней сюжета и танцев. Но вольное вдохновение художника, впряженное в прикладную задачу, мстит за себя».[1]

Потом, на Западе, Фокин еще шире раздвигал границы компромисса, подчинял классический танец прикладным целям. И танец продолжал мстить за себя, все настоятельнее заявляя о своих попранных правах. Выразительные возможности танца восстанавливались в обход фокинской мимодрамы — в новых, продиктованных временем структурных формах. Поиски велись различными путями. В России их начал Лопухов своей танцсимфонией «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена (1923), за рубежом — Баланчин. В 1934 году Баланчин поставил ту же Струнную серенаду Чайковского как апофеоз классического танца и одновременно как тончайший аналог музыки — ее содержания, ее оттенков и интонаций.

«Франческа да Римини»

В один вечер с «Эросом» Фокин показал «Франческу да Римини» на музыку симфонической поэмы Чайковского. Хореограф и здесь сочинил пластический подстрочник к музыке. По сцене мчался вихрь душ, на который смотрели Вергилий, одетый в белое, и Данте, весь в черном (Солянников и Кшесинский). «Роли были стержневые, как бы ведущие спектакль, — вспоминал Солянников. — Мы стояли в темноте кромешной и наблюдали за царством Вельзевула. Нас почти не было видно, и эта силуэтность оправдывалась и нашим существованием на сцене, — мы дали повод развертываться действию и в то же время не отвлекали внимания зала от основных персонажей балета».[2]

---

[1] Андр. Л[евинсо]н. Чайковский в балете. «Жизнь искусства», 1918, № 1, 29 октября, стр. 5.

[2] Н. А Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 276—277.

Критика, однако, сетовала на то, что плохо различимы были не только Данте и Вергилий. Потемки и хаос движений не позволяли разглядеть многих действующих лиц. Между тем Фокин не преминул ввести в балет Клеопатру (Ф. Л. Дубровская), Семирамиду (Л. Н. Муромская), Дидону (Л. П. Бараш), Елену (О. А. Спесивцева), Париса (А. М. Монахов), Изольду (Г. И. Большакова), Тристана (А. Ю. Медалинский) и др.

Лучи лилового света выхватывали из тьмы Франческу — Л. Н. Егорову и Паоло — П. Н. Владимирова. В глубине сцены, за дымкой тумана развертывалась история их любви. Хромой Джанчотто — Б. Г. Романов прерывал дуэт и закалывал героев Тени Франчески и Паоло вновь уносились в вихре других теней, а Данте, потрясенный рассказом, падал без чувств.

Рецензенты сохранили свои позиции и оценивая «Франческу».

Старк, восхищаясь Фокиным вообще, счел «Франческу да Римини» Чайковского слишком сложной для балета и отказывался «ставить Фокину в вину относительную неудачу этого опыта, в котором именно не получилось захвата нашей души, несмотря на весь труд, всю продуманность данной постановки. А эти живые картины, которыми пластически был воплощен рассказ Франчески, еще больше расхолаживали впечатление».

Плещеев спрашивал: «Что нового сказал Фокин? Нового слова в искусстве от него в этот вечер не слышали».

Зато категорично высказались Волынский и Левинсон. Высказались против самоповторов хореографа, против «живых картин» на симфоническую музыку.

Первый осудил растянутую «иллюстрацию», танцы — «хаос клочков и кусков» из прежних постановок Фокина, осудил «сумагоху дешевой пантомимы».

Второй заключал: «Беззаботного балетмейстера ничто не удержало от дерзновенной решимости «пародией бесчестить Алигьери».

Вслед за «Прелюдами», вместе с «Эросом», балет «Франческа да Римини» свидетельствовал об углублявшемся кризисе, об исчерпанности той струи первоначальных поисков, которая еще не так давно казалась неиссякаемой. Компромиссные уступки классическому танцу проку не приносили.

«Стенька Разин»

Волынский и Левинсон отвергли и балет Фокина на музыку симфонической поэмы Глазунова «Стенька Разин». На этот раз их позиция была не столь бесспорна. Символом веры хореографа всегда оставалось изобразительное начало балетного действия, он сохранил преданность ему и здесь, не вступая уже

в сделку с «классикой». Да в «Стеньке Разине» и не могло быть речи о таком компромиссе: тема, материал вынуждали хореографа продолжать опыт его народно-характерных полотен. Вершиной были «Половецкие пляски». Вершиной они и остались. Все же в «Стеньке Разине» многое заслуживало внимания.

Глазунов написал «Стеньку Разина» еще в 1885 году, задолго до своих балетных партитур. Фокин обратился к этой музыке с ведома композитора. По просьбе Фокина тот даже вставил в середину симфонии казачью пляску. На премьере Глазунов дирижировал оркестром, как бы авторизуя постановку.

Музыка сочетала описательную статику с плясовыми мотивами. Фокина это устраивало, ибо позволяло дать развернутые пантомимные сцены. По свидетельству Солянникова, «каждый персонаж жил раздельно, имел свои индивидуализированные движения и свою типизацию. Получилась живая вольница со всем ее простором, разгулом и широтой». Рецензент «Петроградского листка» 10 января 1916 года указал на живописный оригинал, вдохновивший хореографа: «Стенька Разин» поражает своею красочностью, жизненностью. Поставлен он в стиле картин Сурикова». Такая трактовка в общем совпадала с программой музыки Глазунова.

В 1916 году, когда Фокин показал «Стеньку Разина» на гастролях в театре Зимина, его поддержала и московская критика. Рецензент приветствовал поиски «новых форм и новых принципов» балетного действия, «предоставление широкого простора мимо-драматическому творчеству». В «Стеньке Разине» его привлекли «необычайная продуманность, ловкость и остроумие, проявленные г. Фокиным в использовании не только общей программы поэмы, но и многочисленных деталей глазуновской поэмы как чисто музыкального, *симфонического* произведения. Балетное действие ни на секунду не отвлекается от течения музыкальных мыслей, тематической разработке Глазунова соответствует такая же действенная разработка Фокина, причем тесная согласованность музыки с танцем достигает изумительного совершенства и полноты. «Стенька Разин» — это огромное достижение, остроумно задуманное и выполненное блестяще».[1]

Фокин рассказал о сцене, где ватага Стеньки Разина, причалив на стругах к берегу Волги при звуках ширящегося мотива «Эй, ухнем!..», выкатывала бочки, выносила сундуки, делила добычу, пировала. Над толпой возвышался широкоплечий атаман,

---

[1] Б. Яновский. Театр Зимина. «Рампа и жизнь», 1916, № 18, 1 мая, стр. 13.

роль которого, по испытанному методу, Фокин поручил ~~артисту~~ оперы П. З. Андрееву. Великолепный певец, обладатель чисто русской богатырской внешности, Андреев был незаменим в партиях князя Игоря и Руслана. Он не затруднял себя игрой. В обиходе его сценической пластики числилось несколько картинных поз, чередующихся при исполнении арий. В «Стеньке Разине» статика работала на образ: монументальный атаман был центром буйного потока, имевшего свои пороги, водовороты, ключи. Любой танцовщик казался мелким рядом с Андреевым, и Фокин воспользовался этим для красочного, но натуралистического эпизода. Когда начинался бунт, Стенька хватал одного из восставших за горло и, не поворачивая к нему лица, а «страшно глядя на остальных», душил его и мертвого выпускал из рук.[1] Затем он приказывал продолжать пляску, обрамлявшую эпизод самочинной казни.

«Танцы казаков Стеньки Разина не лишены были существенных ошибок, — пишет Лопухов. — В окружении Разина кроме донских казаков встречались люди разных национальностей. Поэтому и пляски вольницы следовало ставить на основе танцевальных особенностей разных народностей. Фокин же сочинял надуманные так называемые «разбойничьи» движения».[2] Нельзя не прислушаться к замечанию, исходящему от автора блистательного казачьего пляса в опере А. Ф. Пащенко «Орлиный бунт», поставленной в 1925 году, от пристрастного знатока фольклора. И все же Лопухов ошибся. Во-первых, музыка предписывала именно казачий, а не какой-либо иной танец. Во-вторых, театрализация движений, их общий «разбойничий», по слову Лопухова, колорит — заслуга, а не промах Фокина. Даже Волынский, хотя и не принял «Стеньку Разина» целиком и назвал казаков «экстатическими зулусами в русских нарядах», отметил их танцы, «удалые и смелые», отметил высокие силовые прыжки, в которых исполнители «летают через размахиваемые снизу вверх обнаженные сабли». Эффектный прием взлетающих в воздух изогнутых тел, окруженных молниями сверкающих сабель, надолго вошел в практику балета. Его можно найти в разных постановках наших дней.

Контрастом к бешеному плясу казаков выступала пляска персидской княжны и ее спутниц. Построенная на игре корпуса и рук, она варьировала мотивы неги и соблазнительного веселья, напоминая о танцах «Шехеразады» и «Исламея». Старк писал о княжне — Фокиной: «Линия ее пляски, линия всего тела, особенно же рук, казалось воссоздавала на наших глазах таинственную пре-

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 509.

[2] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 177

лесть персидских изображений». Солянников вспоминал: «Несчастную княжну не пожелала играть ни одна балерина, и Вера Фокина, верная сподвижница, друг своего мужа, смело взлетала в воздух, поднятая могучими руками Стеньки — Андреева, и стремительно «летела в Волгу», т. е. в сценический люк». По рассказу Фокина, балет заканчивался тем, что «вся ватага бросается в атаку на царские войска». Более подробных описаний финала не сохранилось. Но сама его идея несла в зародыше концовки многих балетов уже советской эпохи. Достаточно вспомнить красочные «движущиеся полотна» в финале третьего действия «Пламени Парижа» Асафьева Вайнонена и в финале их же балета «Партизанские дни», финал «Лауренсии» Крейна — Чабукиани и другие апофеозы народно-героических хореодрам 1930-х годов.

Народная героика «Стеньки Разина» в известной мере была откликом на «подъем народного духа», раздутый официальной печатью в годы первой мировой войны. Кстати, весь спектакль 28 ноября 1915 года был устроен в пользу детей беженцев. Не говоря прямо об официальном характере народности «Стеньки Разина», Левинсон давал понять, что «трактовка элементарна и грубовата при наличности картинных и увлекательных деталей», и балет являет собой «слишком легковесный суррогат подлинной народности, еще не обретенной нашей балетной сценой». Все-таки этот небольшой балет должен считаться предтечей иных развернутых балетных представлений на героические темы, унаследовавших притом не одни его достоинства, но и недостатки, а порой допускавших длинноты там, где он был целесообразно краток.

Фокинский опыт отозвался, впрочем, и сразу после Октября. Одной из первых балетных постановок советской эпохи явился «Стенька Разин», показанный Горским на сцене Большого театра в Москве к первой годовщине революции.

В 1916 году Фокин создал свои последние балеты в России. Как и в предыдущем году, они предназначались для благотворительных спектаклей. И снова казенная сцена ввела один из них в свой постоянный репертуар.

«Арагонская хота»

«Арагонская хота» на музыку известной испанской увертюры Глинки, в декорациях и костюмах Головина, может считаться лебединой песней Фокина. Премьера состоялась 29 января 1916 года. В характерном балете не было ни балерин, ни премьеров, хотя одну из ведущих партий получила юная классическая танцовщица Е. М. Люком. Две другие партии исполняли В. П. Фокина и ученица балетмейстера М. М. Леонтьева. Солистами были А. М. Монахов, А. А. Орлов и Б. Г. Романов.

В «Арагонской хоте» Фокин дал образец редчайшей своей музыкальности, доказал способность распоряжаться танцем не как бессильным «комментарием к действию», а как полноправным выразительным средством балета. Танец хоты,— а в ней все было танец,— рождала музыка. Питаясь соками музыки, танец соревновался с нею, чтобы, подтвердив ее могущество, тоже расцвести.

Не такое ли единство подразумевал Глинка, когда писал из Испании: «Кроме изучения народных песен, я также учусь и здешней пляске, потому что одно и другое необходимо для совершенного изучения народной испанской музыки».[1] Музыка возникла из близкого знакомства с танцем. Хореограф совершал обратный ход — от музыки к танцу, опираясь на собственное знание испанского фольклора. В «Арагонской хоте», как через два почти года в «Руслане и Людмиле», Фокин проникся принципами танцевальности Глинки, где танец отражал прекрасное в человеческой душе. Он услышал, что музыка хоты концертна, лишена драматического конфликта, вообще присущего структурным формам увертюры. Это вызвало отказ от стихийного разгула пляски, казалось, уже ставшего величиной постоянной в народно-характерном танце Фокина. Тут все было подчинено строгому вкусу, развивалось в стройном и логически выверенном художественном порядке.

Сверкающе радостную концертность балета передавало и оформление Головина. Художник заключил плавный разбег зеленой холмистой равнины, сливающейся с небом, в раму красных драпировок Причисляя «Арагонскую хоту» к любимым своим постановкам, Головин так объяснял секрет ее удачи: «Здесь «собака зарыта» в том, что горизонт взят очень низко и все фигуры даны на фоне воздуха (только в отдаленных полях виден мостик)».[2] Цвета костюмов — белый, синий, золотистый, коричневый, вдруг вспыхивающий красноватыми бликами или чуть тронутый зеленым, — сообщали каждой новой группировке танцующих новую гамму красок. Театрален был и покрой костюмов. Пышные юбки танцовщиц, схваченные в талии, низко вырезанные лифы, рукава с буфами напоминали стилизованные костюмы испанок и цыганок романтического балета. Трико или короткие обтягивающие, а иногда намеренно расклешенные штаны танцовщиков, шарфы, затянутые у пояса, платки на головах, не повторяясь, были

---

[1] М И Глинка Литературное наследие, т II Письма и документы Л, Музгиз, 1953, стр 337

[2] А Я Головин Встречи и впечатления, стр 132

в то же время унифицированы в согласии с гармоническим узором пляски. Мягкая обувь без каблуков, иногда подвязанная скрещенными на щиколотках тесемками, дополняла «балетность» костюмов.

Танцы фокинской хоты отличались от привычной Мариинскому театру «испанской» манеры в балетах Петипа и Горского. Петипа на рубеже 1840—1850-х годов открыл «Пахитой» серию испанских танцев, где хорошо знаемый этнографический материал был подчинен балетной классике. Движения balancé, pas de bourrée, pas de basques, окрашенные «испанской» пластикой рук, извивами и перегибами корпуса, множились кордебалетом. В его рядах подле кокетливых «испанок» часто выступали не менее кокетливые «испанцы» — танцовщицы-травести. В «Раймонде», например, серые развевающиеся плащи кордебалета составляли эффектный фон для солистов, вздувающих бури сценического темперамента. Горский, не изменив, по сути дела, движений, внес асимметрию в композицию ансамблей, усилил виртуозную нагрузку (например, в танце двух испанских пар из «Лебединого озера»), обострил академичную динамику танца налетом эстрадности.

Фокин рядовую публику даже разочаровал. В «Арагонской хоте» не было зазывного кокетства и размашистого темперамента. Наоборот, ее благородная сдержанность словно опускала прозрачный занавес, устанавливала строгую дистанцию между зрелищем и непосредственной реакцией зала. Вместе с тем первоначальный заголовок «Арагонской хоты» Глинки — «Capriccio brilliante» получал на сцене прямой отзвук. Танец блистал тончайшими оттенками характеров и настроений, то объединяя танцующих в общем рисунке, то рассыпаясь на филигранно отточенные эпизоды. Из общего хоровода выступала похожая на девочку Люком. Ее наивно и мечтательно расширенные глаза, чуть поднятые брови сообщали пляске выражение детской свежести: танцовщица, сохраняя почти неподвижный корпус, чертила по сцене прямые скользящие линии, словно ласточка, опьяненная утренним воздухом и светом. Другие грани женственности, то беспечно резвой, то гордой раскрывались в танцах Леонтьевой и Фокиной. И, напротив, мужественная суровость, намеренно угловатая, экспрессивная резкость отличала танцы солистов.

В общем танце девушек Фокин, расходясь с Петипа, не академизировал народные движения, а отточил те элементы испанской пляски, что близки приемам классики. Волынский, обнаружив «классические фигуры» в пляске девушек, объяснял: «Но фигуры эти взяты в маленьком масштабе. Батманы всех сортов. Скользящие шаги в разных направлениях сцены. Невысокие

перемены ног в воздухе. Бриллиантики настоящего искусства танца нанизываются на золотую нить мелодии Глинки».[1]

Театрализация народной пляски сказалась и в упорядоченности рисунка, в неожиданной для Фокина симметрии. При этом хореограф сохранил оттенок импровизации в жизнерадостном движении массы. Он нашел шутливо-поэтичную деталь на подступах к финалу балета. Пляшущие одновременно падали на колени и, остро согнув в локтях руки, отбивали такт носками вытянутых на полу ног. Затем, поднявшись, образовав как бы случайно сложившиеся группы, неслись, охваченные потоком пляски. «Все насыщено ритмом настолько, — писал Левинсон, — что кажется иногда, будто не танец следует за музыкальным текстом Глинки, а музыка отражает повелительный пластический ритм царящей нераздельно пляски».[2]

На двух рубежах деятельности в России, исходном и завершающем, Фокин создал два шедевра, стоящие в его творчестве особняком. Первый, «Шопениана», открывал новые возможности симфонического развития классического танца. Второй, «Арагонская хота», нащупывал тот же путь в пределах народной характерности. Судьба этих произведений оказалась различной. «Шопениана» завоевала прочную славу и стоит на афишах многих балетных театров мира. «Арагонская хота» утрачена даже отечественным театром. Все же она, пусть и не так явно, как «Шопениана», повлияла на хореографическую мысль XX века. Повлияла подспудно, через неочевидные каналы, по которым всякий раз заново сообщаются музыка и танец. Даже если бы Фокин сочинил только два эти балета, он остался бы классиком мировой хореографии.

12 ноября 1916 года был показан балет Фокина «Ученик чародея» на симфоническое скерцо Поля Дюка́. Сказка Гете о мальчике (в балете его роль исполнял А. А Орлов), который, произнеся магическую формулу, забыл ее обратный ход, дала повод изобретательному хореографу сочинить множество комедийных ситуаций Но балет прошел один раз, и детали его сохранились лишь в памяти немногих зрителей и участников. Например, Лопухов описал мизансцену расшалившейся метлы (партию старой метлы исполнял В. И. Пономарев, а партии двух ее половинок — М. М. Леонтьева и В. А. Лукашевич), упомянул о танцевальной фуге, завершавшей сцену бунтующих вещей.[3]

---

[1] А Волынский «Арагонская хота» «Биржевые ведомости», 1916, № 15356, 31 января, стр 7

[2] Андрей Левинсон «Арагонская хота» «Речь», 1916, № 66, 8 марта, стр 6

[3] См · Федор Лопухов Шестьдесят лет в балете, стр 177

В 1917 году Фокин показал несколько концертных номеров 4 января на благотворительном спектакле в Михайловском театре шли его лубочные «русские песни» под музыку Лядова. В «Комарике», на фоне желтых холстов, «истуканами» сидели четыре мужичка, а посреди них боярышня — Кшесинская. Боярышню кусал комар, и она пускалась в пляс, отмахиваясь платочком, а мужички откалывали фигуры трепака. Как рассказывала Горшкова, этот номер исполняла М. Р. Рейзен с четырьмя танцовщиками Большого театра еще в гастрольной поездке Фокиных по России летом 1916 года.[1] В «Колыбельной» Кшесинская укачивала младенца, а окружающие ее танцовщики позевывали, потом засыпали. Контрастом к «Колыбельной» выступала лихая русская пляска в исполнении Орлова.

22 января, в дивертисменте на прощальном бенефисе Егоровой, Фокин исполнил танец «Абрек», поставленный им на народную горскую музыку, оркестрованную Асафьевым. «Танцевал он... отменно и даже фокусничал с кинжалом, причем бисируя изменял композиции»,— писал Кудрин в «Петроградском листке».

Осенью 1917 года Фокин поставил также танцы в опере Глинки «Руслан и Людмила». Эта постановка подводила итог его работам в оперных спектаклях, имеющих значительную ценность.

Танцы в опере

Фокин считал, что балетмейстер должен знать исторические эпохи, изучать их стилевые особенности, стремиться к логической и конкретной драматизации действия, и эти принципы его эстетики как нельзя ~~более~~ пригодились в балетных сценах оперных спектаклей. Фокину были чужды нейтральные балетные эпизоды, вторгавшиеся в опер~~ный спекта~~кль вне зависимости от сюжета. Такие балетные вставки часто причиняли неприятности авторам опер. Достаточно вспомнить, как негодовал Римский-Корсаков на репетициях оперы-балета «Млада», когда каждый раз стихийно менялись мизансцены. Огорчался и Серов после премьеры «Юдифи», состоявшейся 16 мая 1863 года Композитор писал тогда К. Н. Званцеву: «Танцами только крепко *насолил* мне Алексей Богданов. Теперь принужден был выбросить все танцы 4-го акта, музыку которых *жалеют* даже музыканты в оркестре (всегда радующиеся всяким урезкам)».[2]

Фокину ни разу не довелось участвовать в постановке оперы вместе со здравствующим ее композитором. Для него «Князь Игорь», «Юдифь» и «Садко» были такой же историей, как

---

[1] См М Н Горшкова Записки о моей жизни, стр 194—195

[2] Н Ф Финдейзен Александр Николаевич Серов «Ежегодник императорских театров», сезон 1897/98, приложение 3, стр 75

«Орфей» Глюка, «Тангейзер» Вагнера, «Руслан и Людмила» Глинки. Правда, иной раз это шло на руку хореографу. Например, при постановке «Золотого петушка» Римский-Корсаков, будь он жив, предъявил бы серьезный иск постановщику-самоуправцу. Но в большинстве случаев Фокин добивался оправданных результатов там, где прежде публике предлагали дежурные выходы балетных исполнителей. В его постановках танцевали лучшие силы. Главное же, Фокин устанавливал живые связи между персонажами оперного действия и персонажами балетных эпизодов. Оперные актеры принимали участие даже в его балетных постановках: М. Н. Кузнецова — в «Легенде об Иосифе»,[1] П. З. Андреев — в «Стеньке Разине». В опере они должны были, как самое малое, реагировать на танцы (Людмила и Ратмир в «Руслане и Людмиле»), иногда же активно включались в пластическое развитие действия («Орфей и Эвридика»).

После успехов русского балета в Париже управляющий петербургской театральной конторой Крупенский 3 сентября 1909 года распорядился «заготовить контракт с артистом балетной труппы г. Фокиным на постановку в текущем сезоне одноактного балета, танцев в операх «Игорь», «Тангейзер», «Орфей» и на репетирование своих постановок».[2] А так как премьера «Князя Игоря» состоялась уже 22 сентября, выходило, что Фокин со своими «Половецкими плясками» вводился в почти готовую постановку.

29 сентября «Петербургская газета» дала интервью П. И. Мельникова, постановщика оперы. Тот признавался: «Всё убивают вдребезги половецкие пляски, поставленные Фокиным. Это так прелестно, что трудно передать словами». Публика подтвердила признание Мельникова. На генеральной репетиции она устроила овацию балетмейстеру. На спектакле, когда опустился занавес после второго акта, Фокина вызывали, по свидетельству газет, «без конца». Рецензии уделяли «Половецким пляскам» едва ли не преобладающее место.

«Тангейзер»

6 апреля 1910 года состоялось очередное представление «Тангейзера». Дирижировал Артур Никиш. Картина «Грот Венеры» впервые шла в постановке Фокина. Балетная сцена была обновлена вдогонку недавней премьере. Сразу после премьеры Н. Ермаков писал в «Петербургской газете» 5 января 1909 года: «Не соответ-

---

[1] Для спектакля-концерта М. Н. Кузнецовой в Петербургской консерватории (16 января 1910 года) Фокин поставил вторую картину оперы Массне «Таис». Таис — Кузнецова, в костюме Бакста, по ходу действия исполняла сольный танец

[2] ЦГИА, ф 497, оп. 13, д. 1126, л. 74

ственно музыке поставлен и балет первого действия. Правда, для такой «балетной» музыки, как вагнеровская, нужен и балетмейстер недюжинный». А 8 апреля 1910 года Ермаков выступил там с новой рецензией, где говорил: «Прежние бессмысленные и не соответственные танцы и группы вакханалии в 1-м акте отошли в область предания и заменены новыми в постановке талантливого г. Фокина... В третьем акте, вместо прежнего катафалка с Венерой, мы любовались целой и интересно поставленной картиной Венерина грота».

Мечты Вагнера о синтезе искусств, пропущенные сквозь призму практики Дункан, дали всходы на русской сцене. Музыка, живописно передающая обольщение Тангейзера, отвечала изобразительному хореографическому дару Фокина и его интересу к античной пластике. Известно, что Вагнер написал вакханалию специально для парижской постановки «Тангейзера» в 1861 году, но, как напоминал в своей рецензии А. П. Коптяев, «получил знаменитый ответ от балетмейстера Grand Opéra: вакханалия возможна лишь в оркестре, а не на сцене, ибо кордебалет обратит ее в канкан».[1] Ответ был достоин времени, когда процветала оперетта с вошедшим в моду канканом. В Петербурге 1900-х годов о канкане не было и речи: его заменил «Венерин катафалк». Фокин, возрождая идеалы эллинского духа, которые он только что пересмотрел под влиянием сотрудников по «сезонам», превратил унылый «катафалк» в стихийный разгул вакханалии, в языческое пиршество танца.

Партии нимф и вакханок исполняли Карсавина, Лидия Лопухова, Шоллар, Фокина, партию Фавна — Нижинский. В их согласный ансамбль включались Венера — М. Б. Черкасская и Тангейзер — И. В. Ершов, прославленный исполнитель вагнеровского репертуара. «Оргия развивается в своих перипетиях с полной непосредственностью,— находил критик.— Каждое лицо, каждая пара индивидуально живут в общем возбуждении. Фигуры скользят, носятся, исчезают, как призраки... Мгновениями чуть не суматоха, но гений зорко блюдет за достоинством пластики. Фавн — Нижинский на минуты заставляет забыть о Никише».[2]

Коптяев писал «о волшебной планировке поз и групп, как бы снятых с античных ваз, о том, как легко и свободно уносимы похищенные нимфы вакханалии: очень реально, на руках — и молодые тела изгибались в сладкой истоме... А эти бодающиеся

[1] А. Коптяев. Мариинский театр. «Тангейзер» с Никишем «Биржевые ведомости», 1910, № 11653, 8 апреля, стр. 6.

[2] Хроника. «Русская музыкальная газета», 1910, № 16—17, 18 25 апреля, стр. 437.

сатиры? А эти сатиры, подобострастно глядящие на свою богиню Венеру, о которой позабыли прежние вакханалии? А эта сбившаяся в кучу в середине сцены группа нимф, откидывающая назад свои головки и при виде фавнов принимающая зовущие позы?.. Отсутствие прямых линий, все — изогнутые, томные, такие, каких требует хроматическая, ломаная гармония Вагнера...»

Бенуа выделил танцы как единственный «интенсивно прожитый» момент за весь вечер. По его словам, «ни минуты во время этого «балета» не казалось, что вот это — кулисы, что за ними стоят пожарные, г. Крупенский и всякий чин... Вакханки, нимфы так стремительно неслись оттуда, так весело куда-то исчезали, все это так смеялось и радовалось (о, гениальны и навеки не могут обветшать темы, которыми Вагнер выразил эти стихи и радости), что душу охватывало непобедимое колдовское очарование». И Бенуа заключал: «Стихийное вдохновение Фокина разбило всю религиозную задачу оперы и достигло эффекта как раз обратного тому, который преследовал Вагнер».[1]

Балет, оставаясь равноправным компонентом оперного спектакля, оправдывал в нем свои возможности описательного, изобразительного порядка. Там, где хореографы старой школы заставляли одинаковых амурчиков одинаково скакать на пальцах — и под звуки мазурок, и под музыку вакханалий,— там Фокин дал простор своей фантазии хореографа-живописца. Эстетика оперного спектакля, ее правдоподобные — сравнительно с балетом — мизансцены, ее обыкновенно двигающиеся, достоверно одетые персонажи, казалось бы, создавали благоприятную для того почву. Здесь близость к исторической эпохе, к ее пластике и ее костюму не ограничивала выразительной сферы искусства, а, напротив, расширяла ее. Фокин обогащал оперу, урезывая балет. Частный, но многозначительный пример — его склонность вводить оперных певцов в свои балеты. Вводы были уместны там, где пантомимное балетное действие развивалось, как могло бы развиваться и оперное. Но такое действие, порабощая балет, устанавливая в нем свою диктатуру, отменяло балетную образность в ее симфонически развивающихся музыкально-танцевальных формах. В опере же балетный актер раскрепощался, навыки свободного пластического поведения в роли давали положительные результаты. Такие результаты удовлетворяли потребности времени. Недаром многие актеры оперы тщательно разрабатывали тогда пластическую сторону ролей. Шаляпин, с его всесторонним гением, не нуж-

---

[1] Александр Бенуа. Художественные письма. «Речь», 1910, № 97, 9 апреля, стр. 2.

дался в помощи. Рисунок поз его Олоферна предварил кое в чем и некоторые находки Фокина. Другие к помощи Фокина прибегали. Как уже говорилось, с ним много работала Кузнецова. В 1910 году Е. Ф. Петренко, готовя роль Кармен, училась у Фокина танцевать,[1] и т. п.

Все же скрещивание оперы и балета имело свои условия и свои границы. Возможности живописно-изобразительного метода в опере подтвердила постановка «Орфея и Эвридики» Глюка. Подтвердила — и поставила вопрос о спорности его как метода всеобъемлющего.

«Орфей и Эвридика»

«Орфея» готовили к постановке несколько лет. 29 апреля 1908 года «Петербургская газета» сообщала: «Дирекция императорских театров заказала новый перевод «Орфея» Глюка, возобновляемого в будущем сезоне на Мариинской сцене. Декорации для этой оперы будет писать А. Я. Головин». Но премьера состоялась только 21 декабря 1911 года. Откладывалась она главным образом из-за Головина, медлившего с эскизами. Художник писал их одновременно с эскизами к мольеровскому «Дон Жуану», постановка которого в Александринском театре, как и постановка «Орфея», была поручена В. Э. Мейерхольду. «Задержка с «Орфеем» происходит по моей вине,— признавался Головин интервьюеру: — слишком сложную я задумал вещь. Вместо обычного занавеса будут вышивки, напоминающие старую ливрею. Передняя завеса делается в тоне с меблировкой театра и является как бы продолжением зрительного зала, но более пышным... Большие надежды я возлагаю на балет, поставленный Фокиным... Относительно хора мне удалось прийти к соглашению с Э. Ф. Направником, чтобы он пел за сценой, так как я нахожу, что хор тяжеловат и нарушит общую картину».[2]

Мейерхольд и Головин, сотрудники по «Дон Жуану» и по «Орфею», в обоих спектаклях, драматическом и оперном, стилизованно возрождали формы «старых театральных эпох». Премьера «Дон Жуана» состоялась раньше — 9 ноября 1910 года. Спектакль был близок практике художников «Мира искусства» и балетным их опытам, в частности. Об эстетическом родстве говорил Бенуа в упоминавшейся статье «Балет в Александринке». Говорил в ту пору, когда сам пробовал освободиться от игры «красочных пятен и движущейся пластики» в театре и вернуть туда драму, выражаю-

---

[1] См.: «Петербургская газета», 1910, № 321, 22 ноября, стр. 4.

[2] Р[озенберг]. В мастерской А. Я. Головина. «Петербургская газета», 1910, № 252, 14 сентября, стр. 6.

щую «человеческую мысль и человеческие переживания».[1] Итогом попыток явился «Петрушка», стоящий особняком среди совместных работ Бенуа и Фокина и в творчестве каждого из них.

«Петрушка» и «Орфей» — премьеры одного года — выдают восприимчивость Фокина к идеям соавторов. Отклик на «сигналы» чужой мысли бывал молниеносен и плодотворен. Хореограф искренне считал себя ведущим автором в любом содружестве. Он одинаково чутко отозвался и на человеческую драму «Петрушки» и на статичную стилизацию «Орфея», где «античность» XVIII века сочеталась с символистской концепцией «театра неподвижного действия». Несомненно, оба спектакля потеряли бы в главном, если бы Фокин не принимал участия в их постановке.

На него возлагал «большие надежды», вслед за Головиным, и Мейерхольд. Однако работа, начатая в согласии, постепенно вылилась в спор о первенстве. Его нити запутаны так, что едва прощупывается грань между личными притязаниями и творческими.

Полемика на страницах петербургских газет продолжалась вплоть до премьеры. Вслед за авторами спектакля в нее втянулись и Бенуа — соавтор «Петрушки», и участники «Орфея» — М. Н. Кузнецова, Л. В. Собинов, и даже актеры Александринского театра, среди них — Ю. М. Юрьев.[2]

Что же представлял собой спектакль? Он обладал высокой самостоятельной ценностью. Но как «Дон Жуан» Мольера явился поводом для великолепно стилизованного представления Мейерхольда — Головина, так и лирическая опера Глюка дала материал для роскошной пантомимы с пением и танцами Мейерхольда — Головина — Фокина.

В первом акте, у беломраморной гробницы Эвридики, усыпанной пунцовыми розами и фиалками, склонялся Орфей — Собинов. Вокруг группировались фигуры хора. «Почти вся картина без движений, только один жест: снимаются с голов траурные плащи и затем опять надеваются,— вспоминал Фокин.— Несколько ритуальных движений, возлияния, возложение венков на могилу... и затем медленный, печальный уход хора». Зрелищная сторона дей-

---

[1] Александр Бенуа. Балет в Александринке. «Речь», 1910, № 318, 19 ноября, стр. 3.

[2] См.: Р[озенберг]. Конфликт между балетмейстером, режиссером и художником. Ответ г. Фокина гг. Мейерхольду и Головину. «Петербургская газета», 1911, № 341, 12 декабря, стр. 6; Александр Бенуа. К инциденту Фокин, Мейерхольд и Головин. «Речь», 1911, № 344, 15 декабря, стр. 3; Артисты о Фокине и Мейерхольде. «Петербургская газета», 1911, № 345, 16 декабря, стр. 5—6; «Русская музыкальная газета», 1912, № 8, 19 февраля, стр. 193.

ствия была достаточно строга, но внешнее порой преобладало над внутренним. Так, во всяком случае, считал Бенуа. Он находил картину выхолощенной, бесстрастной: «Не было «плачущей земли», а был обыденный «греческий хор», стоявший в якобы красивой, а в сущности банально-приторной, сбитой и «ненарисованной» группировке».[1] Но упрек только подтверждал решающую роль Мейерхольда, в постановочной концепции которого так много значил принцип «неподвижного действия», а психологизм, конкретность «переживаний» изгонялись совсем. Не случайно, должно быть, Бенуа через несколько лет оказался третьим содиректором Московского Художественного театра и постановщиком нескольких его спектаклей, приведших Мейерхольда в ярость. Позиции двух художников были полярно противоположны.

Во втором акте «Орфея» — у врат Аида — Фокин блестяще выполнил замысел соавторов. На планшете сцены, являвшем у Головина мрачную скалистую местность, он расположил по мизансценам Мейерхольда группы грешников. Около двухсот хористов, танцовщиков кордебалета и учеников балетной школы лепились по скалам, свешивались в пропасти (люки), сплетались в судорожных позах, напоминая гравюры Доре на тему библейского потопа. «Во время пения хора: «Кто здесь блуждающий, страха не знающий и т. д.»,— писал Фокин,— вся эта масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест, будто одно невероятных размеров чудовище, до которого дотронулись, зловеще подымается. Один жест во всю длинную фразу хора. Потом вся масса, застыв на несколько минут в новой группе, так же медленно начинает съеживаться, потом переползать... Одни из люка лезли на скалы, другие сползали в люк. Масса участвующих переползала через всю сцену. Все томились, не находили себе места». Протяжные вздохи-фразы музыки получали зримое воплощение.

Но наглядная реализация слуховых образов в образах зрительных уводила от лаконичной простоты мелодического мышления Глюка. Она отдавала той самой «кощунственной бердслеевщиной», в которой сокрушенно каялся недавно Бенуа, автор статьи «Балет в Александринке». Увы, Бенуа был на этот раз непоследователен. Зарекаясь от «бердслеевщины» сам, он именно ее требовал от Фокина в «Орфее». Он даже иронизировал: «В сцене ада — не было ада, ад не скрежетал и не вопил, а вел себя очень прилично, вовсе не страшно, а в конце картины

---

[1] Александр Бенуа. Художественные письма. Постановка «Орфея». «Речь», 1911, № 357, 30 декабря, стр. 2.

адожители исполнили даже недурную вариацию на вакханалию из «Клеопатры». Изобразительную статику Фокина, обусловленную общим постановочным замыслом, Бенуа предпочел бы заменить изобразительностью динамичной и экспрессивной, чего музыка уже и вовсе не допускала. Правда, про музыку Глюка спорившие о спектакле часто забывали. Все упиралось в исходную концепцию Мейерхольда — врага иллюзионистского театра, внешнего правдоподобия, иллюстративности, хотевшего вернуть театру театральность добуржуазных эпох. Недаром через четыре года Мейерхольд закончил свой памфлет, направленный против Бенуа-режиссера, словами: «Чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором».[1] Бенуа, критикуя «Орфея», выступал против Фокина в той же мере, что и против Мейерхольда. Но в приведенных словах Мейерхольда дана основа эстетических разногласий Мейерхольда и с Фокиным, с его иллюстраторскими тенденциями.

Между картиной у врат Аида и картиной Элизиума Головин дал чистую перемену,— за тюлевыми завесами черные клубы дыма постепенно переходили в светлые облака. На авансцене в это время плясали фурии и тени, выступавшие из общей массы грешников. Фокин, по словам Светлова, уловил здесь «ритм мифического хаоса». Тела громоздились друг на друга, группы сплетались и сталкивались, ползли по сцене, продлевая и усиливая впечатление кошмара.

В картине Элизиума, среди хороводов блаженных теней, Эвридика — Кузнецова передавала тоску по Орфею в пластической пантомиме. Теляковский счел этот эпизод слабым. «Кузнецова пела хорошо,— писал он в дневнике 19 декабря,— но танцы ее в раю плохи, грузны и совершенно неуместны. Вообще этот номер портит все впечатление «Орфея». Танцующая Эвридика — сущая чепуха». Но Фокину был важен принцип взаимопроникновения искусств.

Апофеоз, как рассказывал потом хореограф, «был поставлен в стиле XVIII века, в таком духе, как могла быть поставлена эта сцена во времена Глюка; хору я поставил группы — венчальный обряд Эвридики и Орфея, очень маленькие воспитанницы Театрального училища танцевали амуров, напоминая группы Версаля. Некоторые из них с белыми голубями. Здесь же были мною поставлены танцы и для артистов и артисток. Получилось, таким образом, что за исключением одного трио, которое исполнялось

---

[1] Вс. Мейерхольд. Бенуа-режиссер. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1—3, стр 126.

перед занавесом, и нескольких моментов в роли Эвридики, Орфея и Амура (Л. Я. Липковская.— *В. К.*), я поставил всю оперу».[1]

Спустя четверть века после премьеры «Орфея» хореограф все еще продолжал спор. Доля его вклада очевидна, как очевидна зависимость от режиссера и художника. Долю эту определил Светлов: «Классическое произведение Глюка может быть названо без всякой натяжки оперой-балетом; в этом произведении группам, танцам, мимическим и пластическим сценам отведено столько же места и придано такое же значение, как и вокальным партиям главных исполнителей и хоровых масс». Но натяжку-то и допускали постановщики, переводя жанр лирической трагедии, где музыка и пение предполагали минимум сценического действия, в жанр оперы-балета и тем отодвигая на второй план Глюка. Недаром Светлов сопроводил свою апологию парадоксальной оговоркой: «Несомненно, однако, что роскошь и блеск постановки значительно понизили интерес к музыке Глюка, за которой осталось лишь значение чисто историческое».[2]

К такому выводу, и тоже невольно, приходили авторы самых хвалебных отчетов. Вас. Базилевского восхитило «подлинное единение сокровенных замыслов художника-декоратора, режиссера и исполнителей», он уверял, что «Головин, Мейерхольд и Фокин достойны овации».[3] Глюк оказывался ни при чем. К. И. Арабажин озаглавил свою статью «На пире звуков и красок», но опять-таки забыл автора звуков, описывая чудеса красок.[4] Анонимный рецензент «Биржевых ведомостей» о Глюке вспомнил. Он писал 22 декабря, что «гармонии Глюка и ясность его стиля» верно схвачены постановщиками. Но в сцене ада его поразила «груда импрессионистски набросанных тел и эти тянущиеся ввысь руки». После сказанного как-то не пристало говорить о близости Глюку и «ясности стиля»...

Каждая эпоха по-своему воплощает классиков. Для Мейерхольда той поры, как и для Головина, естественно было видеть «античность» XVIII века сквозь призму прерафаэлитов и в духе импрессионистски заостренного Доре. Фокин проникся их замыслом, ухватив в нем новую возможность перевода с языка изобразительного искусства на язык хореографии. Позже он попро-

---

[1] М Фокин. Против течения, стр. 500—503.

[2] В. Светлов. Танцы. «Петербургская газета», 1911, № 351, 22 декабря, стр 11.

[3] Вас. Базилевский. Петербургские этюды. «Рампа и жизнь», 1912, № 1, 1 января, стр. 3.

[4] К Ар[абажи]н (Solus). На пире звуков и красок. «Биржевые ведомости», 1911, № 12696, 21 декабря, стр 6.

бовал дать самостоятельный парафраз боттичеллиевских девушек и адских сил «Орфея» в постановке «Прелюдов» Листа. Опыт не вышел как раз из-за переводческого буквализма Фокина.

Но каждая эпоха выдвигает и современников инакомыслящих. Здесь они защищали музыку Глюка от своеволия постановки. «Великолепна пляска фурий» — писал В. Г. Каратыгин и все-таки весьма прохладно оценивал «прекрасно задуманные, но, к сожалению, не всегда ритмически согласованные с музыкой танцы в постановке Фокина».[1] В другой статье Каратыгин развернуто обосновал свою оценку. «Может быть,— деликатно замечал он,— не совсем неправы думающие, что такие декорации, такие танцы, такие занавесы как будто уж слишком великолепны для интимной музыки Глюка. Зрительные впечатления уже не идут об руку со слуховыми, уже не усиливают воздействия на нас музыки и пения, не помогают Глюку, а затмевают собою решительно все».[2] Критик не отрицал самостоятельных достоинств режиссуры, хореографии, живописи — но безотносительно к Глюку. С его доводами трудно не согласиться.

«Орфей» явился одним из крупных событий в жизни дооктябрьского музыкального театра, может быть, как раз потому, что талантливо выразил противоречия театрального традиционализма.

Крупным событием был «Орфей» и в творческой биографии Фокина. В хореографической передаче режиссерских подсказов Мейерхольда и в рьяном самоутверждении Фокин раскрыл свои возможности изобразительно-стилизаторского плана больше, чем в иных собственных балетных миниатюрах той поры. Впоследствии опыт совместной работы хореографа с драматическим режиссером по-разному продолжился уже на территории балетного спектакля. И постановка «Лебединого озера», осуществленная в Большом театре А. А. Горским вместе с В. И. Немировичем-Данченко (премьера — 29 февраля 1920 года), и ленинградские спектакли В. И. Вайнонена и Р. В. Захарова, созданные вместе с С. Э. Радловым в начале 1930-х годов,— все они с разной степенью успеха подчиняли музыкальную драматургию хореографической режиссуре. Многие балетмейстеры при этом резко поносили «фокинщину». Но в борьбе с симфонизмом музыки и танца не было у Фокина более деятельных последователей, чем они...

Не всегда танцы Фокина в оперных спектаклях имели такой же принципиальный смысл.

---

[1] Кар[атыгин]. «Орфей» в Мариинском театре. «Речь», 1911, № 351, 22 декабря, стр. 6.

[2] Ка[раты]гин. «Орфей». «Аполлон», 1912, № 1, Художественная летопись, стр. 7—8

В 1912 году Фокин поставил танцы в «Юдифи» Серова и в «Искателях жемчуга» Бизе. Обе работы были показаны в ноябре: первая — 13, вторая — 27. И та и другая варьировали фокинские ориентальные темы.

В третьем акте «Юдифи» альмеи — Люком, Полякова, Фокина и Шоллар лежали, покрытые вуалями. Кордебалет одалисок поднимал вуали, и альмеи, встав на колени, делали извилистые движения руками и корпусом. «Толпа других танцовщиц распускает в это время обычную механику криволинейных фокинских метаний»,— писал Волынский.[1] В палатке Олоферна две группы танцовщиков отвечали двум темам музыки, медленной и быстрой. Медленная тема проводилась в плавном танцевальном ходе с перегибанием корпуса назад; быстрой теме соответствовали прыжки. Весь ансамбль компоновался с оглядкой на «Половецкие пляски». Разумеется, новые танцы в «Юдифи» намного превосходили былую постановку А. Н. Богданова. Но для Фокина они остались повтором. Это видел не один Волынский. Еще 8 октября, за месяц до премьеры, Теляковский занес в дневник отзыв Головина, который «находит, что Фокин все повторяется».

В первом акте «Искателей жемчуга» танцовщицы принимали позы, навеянные индийской скульптурой. Медленно поворачиваясь на одной ноге, они выкидывали колено другой вперед или сгибали назад, сопровождая эти движения извилисто-ломаным рисунком рук. Под конец акта у костра собирались факиры и на коленях раздували опахалами огонь. Волынский осудил эти танцы как дивертисмент, подрывающий «претензию молодого таланта драматизовать балет, поставить его танцы во что бы то ни стало на почву реального сюжета».[2] Танцы факиров в третьем действии свелись к нескольким восточно-литургическим позам, не имевшим развития из-за краткости музыки.

«Руслан и Людмила»

Фокин не возвращался к опере до 1917 года, когда поставил танцы для юбилейного представления «Руслана и Людмилы», состоявшегося 27 ноября. Режиссер П. И. Мельников возобновил спектакль в декорациях Головина и Коровина, написанных к постановке 1904 года. За месяц до юбилея, 16 октября, художественно-репертуарный комитет оперной труппы, «в видах придания спектаклю наиболее блестящего и интересного в художественном отношении характера, поручил балетмейстеру

[1] А. Волынский. Танцы в «Юдифи». «Биржевые ведомости», 1912. № 13254, 17 ноября, стр. 6.

[2] А. Волынский. Танцы в «Искателях жемчуга». «Биржевые ведомости», 1912, № 13271, 28 ноября, стр. 5.

М. М. Фокину перестановку танцев в опере».[1] Один из первых спектаклей советской музыкальной сцены стал последней работой Фокина в России.

Хореограф, не связанный живописью и режиссурой, был предоставлен себе, и главным ориентиром явилась для него музыка. Асафьев подметил, что Глинка в сцене чародейств Наины из третьего акта «одухотворил залежалые формулы» классических «упражнений танцовщиц под скрипку», что он там «музыкой сформулировал едва ли не весь «коран» балетной классики, ее образно-ритмические каноны».[2] Волшебные девы Глинки соблазняли Ратмира по правилам романтической хореографии, которые наметились в балетных сценах из опер Обера и развивались в творчестве отца и дочери Тальони. Год первой постановки «Руслана» был и последним годом пребывания Тальони в России. К тому времени «коран» романтического балетного танца включал в себя изрядное количество еще не «залежалых» формул. В устойчивом порядке чередовались выходы кордебалета и солистов, массовые и сольные номера. Глинка в самом деле воспроизвел сценические и даже школьно-тренировочные темпы «упражнений танцовщиц под скрипку». Однако, подчеркнув повторность и возвратность ритмов, он наполнил их воздухом и светом. В танцах волшебниц Асафьев выделял «очаровательное колыхание изменчивой ладовости, ощущение мажорно-минорности, причем еще связанное с выразительным языком тембров солирующих инструментов». Так любопытно обобщая кристаллизовавшиеся танцевальные формы, композитор дал одновременно и их поэтический итог. «Танцы чародейств Наины» сотканы большей частью из обычных «квадратных» периодов, то есть из отдельных звеньев очень длинной цепи,— писал Асафьев.— А звучит она как красочно мерцающее интонационно-непрерывное мелодическое развитие».[3]

Хореограф передал красочно мерцающую непрерывность музыки в планировке. Танцовщицы, то распускаясь извилистыми гирляндами по всей сцене, то завиваясь в тесные группы, почти не размыкали рук. Даже рассыпаясь парами, они обнимали друг друга за плечи так, что спадающие с голов вуали сливались в одно туманное облако. Внутри «квадратных» периодов Фокин воспользовался «мерцающей» дансантностью музыки, соткав кружево сольных вариаций из заносок, пируэтов, изящного плетения pas de

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 13, д. 1126, лл. 177—178

[2] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, стр. 136—137.

[3] Там же, т. I, стр. 184.

bourrée. Формулы классических упражнений танцовщиц сливались с музыкой и как бы вступали в соревнование с грацией ее тональных переливов, несли шаловливую игру ее светотеней.

Вместе с тем Фокин не отказывался от своих излюбленных стилизаций в духе античного Востока, благо элементы ориентализма присутствовали в хоре волшебных дев. Их след проскальзывал в тех же группировках, проступал в движениях и переходах. В вариациях трех солисток руки чертили вольный и капризный узор, положения en dedans ретушировали высветленные линии классического en dehors, бросали теплые тени на блестяще разбегающиеся пассажи виртуозного танца. В коде группа танцующих, сплетясь руками, вылетала из кулисы и в скачущем беге пересекала по диагонали сцену. Бодая склоненными лбами воздух, танцовщицы мчались, подбрасывая колени, и, резко подпрыгивая в конце каждого такта, вакхически запрокидывали головы, чтобы сразу продолжить бег.

Здесь не было насильственного компромисса между классическим танцем и танцем специфически фокинским. С поистине чудесной интуицией Фокин услышал в музыке и воскресил в танце образы балета, который юный Глинка мог посещать еще во времена Грибоедова и Пушкина,- балета Дидло, каким его сохранили рисунки Федора Толстого и строки русской поэзии. Тот балет не знал академических запретов, легко мешал строгость позиций с вольностью движений. Асафьев сравнил ритмо-формулы «танца чародейств» у Глинки с ритмами и рифмами стихов Пушкина об Истоминой. Хореографическая транскрипция Фокина напоминала скорее балетные стихи Дениса Давыдова и воспетую Грибоедовым волшебницу Телешову, которая «Эдем покинула родной, тончайшим облаком обвита». Грибоедовское послание «Телешовой в балете «Руслан и Людмила», где она является обольщать витязя», так описало ее полет:

Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окриленной...

Марш Черномора и пляски его свиты Фокин насытил пышностью декоративно стилизованной, «придавая им, где возможно, юмористический характер. Одним из крупнейших моментов стал марш Черномора, исполненный хором, балетом, воспитанниками училища и статистами».[1] Марш предваряли танцы прислужниц, предлагавших Людмиле экзотические плоды, усыплявших ее звоном золотых колокольчиков. Шесть прислужниц в чалмах и

---

[1] М. Фокин Против течения, стр. 516

в шароварах были обуты в туфельки восточного типа, тогда как две солистки в таких же костюмах, но в балетных туфлях исполняли на их фоне танец с преобладающей мелкой техникой pas de bourrée. Фигуры нарочно подобранных невысоких танцовщиц вплетались потом в пеструю ткань процессии Черномора, покрывавшей сцену, и в сущности продолжали линию арапчат Бенуа — Фокина.

Дивертисмент «Павильона Армиды» напоминали также танцы рабынь и слуг Черномора. Три девушки-альмеи в белых прозрачных рубашках изгибались в театрализованной «пляске живота», поднимали зубами брошенные наземь платки. Юноша араб припрыгивал и кружился в сопровождении мальчиков. Одетая в золото красавица и затянутый в черное джигит вели за собой другие пары лезгинки.

Балетные сцены «Руслана и Людмилы» не имели и доли того резонанса, какой вызвали в свое время балетные сцены «Князя Игоря». В ноябре 1917 года было не до того. Все же именно «Руслан» оказался первым спектаклем, который Мариинский театр дал для нового, народного зрителя. В начале 1918 года композитор А. С. Лурье, вскоре возглавивший Музыкальный отдел Наркомпроса, писал об этом событии: «Центр тяжести спектакля не в том, что делалось на сцене, а в той величавой картине, которую представляет собой зрительный зал. Впервые в стенах Мариинского театра собралась аудитория из представителей народа». Хореография имела большой успех у этой новой публики. «Восхищение, которое вызвала пленительная Карсавина и тонкое мастерство поставленных Фокиным танцев,— писал Лурье,— служит верным залогом того, что действительно высокое искусство вызовет в сердцах народных зрителей и слушателей чувства признательности и искренней радости».[1]

В оперном наследии классические танцы «чародейств Наины» и характерные «Половецкие пляски» Фокина занимают такое же значительное место, как «Шопениана» и «Арагонская хота» — в балетном. Они до сих пор живут на сцене того театра, где их впервые увидел русский зритель.

Но сам Фокин покинул этот театр. Искусы мировой славы, тяга к комфорту, творческому и житейскому, совпали с тщетным желанием убежать от надвигающейся старости, исчерпанности. Определенную роль сыграли и нелады с труппой: часть ее преданно поддерживала Фокина, часть осуждала его диктаторские

---

[1] Артур Лурье. Первый спектакль для народа в Мариинском театре. «Руслан и Людмила». «Новая жизнь», 1918, № 18, 25 января, стр 4.

замашки и, главное, не верила в его способность ответить требованиям обновляющейся жизни.

Так наступил трагический период биографии.

Последний документ в личном деле Фокина — рапорт режиссера И. Н. Иванова от 22 марта 1918 года — гласит: «Числящимся в отпуску без сохранения содержания балетмейстеру Фокину и артистке Фокиной прошу прекратить производство содержания с 26 февраля с. г. впредь до явки их на службу».[1] Фокины уехали на гастроли в Стокгольм и на родину больше не вернулись.

Вдали от России

В 1918 году Фокину исполнилось 38 лет, его жене — 32. Танцовщик в этом возрасте прежде подумывал о близящейся пенсии, для Фокина же началась трудная пора гастролей по миру. Она была особенно трудна потому, что балетмейстер уже много лет пренебрегал актерской практикой. Еще 10 декабря 1911 года «Петербургская газета» сообщала о предстоящем выступлении Фокина на сцене: «Талантливый артист за границей был обречен на бездействие как танцовщик, и столь продолжительное отсутствие практики теперь сказывается. С непривычки г. Фокин жалуется на боль в ногах». Да и публика успела отвыкнуть от Фокина-актера. В 1912 году Светлов, отметив в рецензии на «Эсмеральду» Фокина — Феба, добавлял: «Мы уже почти отвыкли видеть г. Фокина на сцене — так редко он появляется на ней».[2] Это не могло не сказаться на уровне исполнительского мастерства. В 1915 году Кудрин писал, что у Фокина в роли принца Зигфрида «немало интересных поз, но для танцев он отяжелел и порой, проделав пируэт, срывается с позиции».[3] В 1916 году Волынский раскритиковал дуэт, поставленный Фокиным для себя и Егоровой в последнем акте «Дон Кихота», и так отозвался о Фокине-танцовщике: «Не хороша прежде всего самая фигура артиста, оказавшаяся вдруг почему-то плотной и мелкой, с разбухшими мускулами ног».[4] Правоту этих слов подтверждают фотографии зарубежного периода, изображающие Фокина в балетах «Фавн и нимфы» и «Сон маркизы». О том, какие препятствия приходилось преодолевать в затянувшейся исполнительской практике, говорят письма

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 13, д. 1126, л. 179.

[2] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1912, № 15, 16 января, стр. 4.

[3] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1915, № 106, 20 апреля, стр. 4. «Очень отяжелел Фокин»,— замечал и Теляковский в своем дневнике 19 апреля.

[4] А. Волынский. Новое состязание артистов. «Биржевые ведомости», 1916, № 15967, 6 декабря, стр. 7.

на родину. Например, в письме к танцовщику П. И. Гончарову от 23 января 1923 года Фокин рассказывал, как, порвав во время танца мускул на ноге, он довел балет до конца, чтобы не потерять поспектакльной платы.[1]

Но, может быть, еще печальнее складывалась практика балетмейстера.

В 1919 году Фокин с семьей переехал из Швеции в Америку, получив от импресарио Мориса Геста предложение поставить вакханалию в музыкальной пьесе П. Фрондю и Д. Хазлтона «Афродита» на сцене нью-йоркского Сенчюри тиэтр. Америка еще не имела профессиональных балетных трупп, и низкопробная инсценировка «Афродиты» Пьера Луиса возвращала Фокина к временам петербургских любительских маскарадов. Вдобавок, «главной приманкой» ее, по свидетельству сына хореографа, В. М. Фокина, считалось то, что одна из актрис должна была появляться на сцене голой.[2] Так с первых шагов рушились иллюзии творческого покоя, оставляя лишь прозаический путь борьбы за существование. Этот путь Фокин прошел до конца.

30 декабря 1919 года чета Фокиных дала свой первый концерт в Метрополитен опера хаус. Программа состояла из «Призрака розы», «Умирающего лебедя» и других коротких номеров. Только через год новые постановки пополнили репертуар. Фокин теперь объединял разных композиторов в пределах даже одного номера. «Громовая птица» представляла собой смесь из Глинки, Бородина и Чайковского. Как и двадцать лет назад, Фокина занимали небылицы «в версальском вкусе», терявшие спрос. Эротический «Сон маркизы» шел на музыку «Безделушек» Моцарта. «Сюжет игривый, задорный, пикантный, легкий» пятнал безмятежную чистоту музыки. Маркиз, превратясь в фавна, гонялся по парку за маркизой, прыгал за ней в бассейн, пока она не просыпалась «вовремя, в самый страшный момент». То была еще одна вариация на тему «Павильона Армиды», вариация упрощенная, где «маленький настоящий негр играл роль слуги маркизы и,— по словам хореографа,— очень смешил публику».[3]

В 1921 году Фокин окончательно поселился в Нью-Йорке и открыл там балетную школу. Но постановочная работа на стороне и связанные с ней разъезды не обеспечивали солидности дела. Джордж Амберг в книге «Балет в Америке» пишет, что постановки Фокина той поры утеряны бесследно, «потому что ра-

---

[1] См.: М. Фокин. Против течения, стр. 486.

[2] См.: Fokine. Memoirs of a Ballet Master. Boston, 1961, p. 243.

[3] М. Фокин. «Маркиза» (Les Petits Riens Моцарта). «Жар-птица», 1921, № 1, август, стр. 38.

бота Фокина была организована неважно, велась в плохих условиях и большей частью с незрелыми танцовщиками. Оттого спектакли редко достигали подлинно профессионального уровня. Труппа предоставляла бесценные возможности для воспитания молодых исполнителей. Но для заключительной главы в карьере великого хореографа все там было удручающе посредственным».[1]

Будущее еще не родившегося американского балета нуждалось в другой школе — вернее, школах: классической виртуозной и танца модерн. Обе эти школы, возникнув, при всей их противоположности, стали одинаково ненавистны Фокину. Ибо каждая со своих позиций отрицала изобразительный «реализм» Фокина.

Ореол прежней славы постепенно меркнул, и основоположник балета XX века мало-помалу превращался в старомодного провинциала.

В 1924 году ленинградская «Красная газета» поместила заметку об очередной премьере фокинской труппы в Метрополитен опера хаус. Программа состояла из балетов «Медуза» на музыку Шестой симфонии Чайковского, «Эльфы» на музыку Мендельсона и «Оле-торо» на музыку «Испанского каприччио» Римского-Корсакова. В «Медузе» танцевали Вера Фокина, Михаил Фокин и кордебалет учеников; дирижировал А. П. Асланов. Автор заметки писал: «Взволнованное ожидание не оправдалось!.. Не хотелось верить, что это Михаил Фокин, когда-то новый и дерзающий балетмейстер петербургского балета, когда-то стройный и юношеский! Отяжелевшая фигура, устаревшее творчество...» В «банальной и сентиментальной» постановке «Эльфов» удручала «допотопная, семенящая беготня кордебалета, собирание в кружок и раскидывание рук, частые повторения». «Какое-то отчаяние было в его напрасных попытках»,— находил критик. Заканчивался отчет упреком в адрес «Оле-торо» — сцены в таверне; она должна была стать «назревшим аллегро-виваче всего представления, но в бравуре особенно сказалась потеря того, что́ вернуть не в наших силах».[2]

В 1920-х годах Фокин то и дело подумывал о поездке на родину, все в том же качестве «гастролера мира». Управление академических театров дважды вступало с ним в переговоры. Но уже в 1925 году директор государственных академических театров И. В. Экскузович пришел к выводу, что балетмейстер «ведет свою работу в духе старых приемов и, по слухам, остановился на

---

[1] George Amberg. Ballet in America. New York, 1949, p. 27—28.

[2] А. Г. Фокин в Нью-Йорке. «Красная газета», веч. вып., 1924, № 264, 19 ноября, стр. 3. В библиографию трудов проф. А. А. Гвоздева (сб.: «Театр и драматургия». Л., 1959, стр. 385) заметка включена ошибочно.

уровне своих прежних достижений, подчиненных нынешним вкусам Европы. Мне думается, что Россию с ее нынешними требованиями к искусству он удивить уже не может».[1] Не состоялся и приезд Фокина, обсуждавшийся в 1931 году.

Фокин не удивлял уже никого, потому что его вкусы оставались прежними, а условия изменились повсюду. Миссия хореографа, столкнувшего балет XX века с мертвой точки, закончилась. То самое «течение», против которого он греб когда-то, теперь равнодушно шло мимо него. Перефразировав в эпиграфе к мемуарам стихи А. К. Толстого, Фокин на деле изменил заложенной в них мысли. В юности прочитанные или, может быть, услышанные со сцены из уст Ермоловой строки:

Средь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите, во имя прекрасного,
Против течения! —

не отвечали его теперешнему образу жизни. Он превратился в художника-рантье, стригущего купоны со старого капитала. В американском издании мемуаров опубликована фотография, где на фоне трибун стадиона, посреди арены, танцовщица и танцовщик в костюмах «Шопенианы» сохраняют позу знаменитого вальса. Фокин, стоя рядом, покорно наблюдает, как профанируют его детище: бедный Пьеро, чьи вдохновенные мечты отданы за мещанское благополучие Панталоне!..

Ему уже не по пути со Стравинским, а встреча с Рахманиновым, в сущности, оборачивается неудачей, хотя балет «Паганини» открывает список трех наиболее значительных из последних работ хореографа.

Все три связаны с прошлым и по-разному откликаются на него.

«Паганини» — балет на музыку Рахманинова, положившего в основу свою «Рапсодию на тему Паганини»,— в оформлении Судейкина был показан в Лондоне 30 июня 1939 года труппой Русского балета де Базиля. До известной степени он повторял «Фантастическую симфонию» Берлиоза, поставленную тремя годами ранее Мясиным на сцене того же театра Ковент-Гарден. Рассказ о художнике, окруженном завистью, клеветой, теряющем веру в себя, там относился к абстрактному герою; здесь героем стал Паганини.

Отдельные моменты балета были автобиографичны и для композитора и для хореографа. Но зрелище отличалось эклектикой.

---

[1] ЛГАОРСС, ф 4463, оп. 1, д 395, лл. 21—22.

В первой картине играющего на скрипке Паганини окружали символические фигуры пороков, воплощенные средствами гротеска. Во второй — флорентийские крестьяне плясали под его аккомпанемент тарантеллу, тогда как женская центральная партия шла в виртуозном классическом танце. В третьей картине гротескным маскам пороков противостоял Божественный гений — балерина и ее спутницы («белый балет á la Sylphides», как писал Фокин). Танцовщицы в длинных белых рубашках с прикрепленными к лопаткам крыльями окружали исполнителя роли Паганини. Герой умирал, и его душа, отделившись от бездыханного тела, возносилась вслед за Божественным гением по открывшейся лестнице в небо.

Хореограф в юности отказался от эклектики первого варианта «Шопенианы», отказался от Шопена как центрального сценического персонажа. В «Паганини» он возвращался к этому, едва ли не более наивно. Особенно не удалось в «Паганини» то, что составило славу «Шопенианы»: танцы сильфид. Бомонт, назвав последнюю сцену «Паганини» слабейшей, пояснял, что хореография Божественного гения и спутниц «слишком формальна», ей не удается заставить публику поверить в «дыхание небес», и весь «перегруженный сантиментами эпизод отдает приторностью там, где должен возвышать».[1]

«Синяя Борода» — балет на музыку из одноименной оперетты Оффенбаха, аранжированную Анталом Дорати, в оформлении Марселя Верта, был показан впервые 27 октября 1941 года на сцене Дворца искусств в Мехико-сити.

Афиша намекала на комедийный характер двадцатиминутного спектакля, объявляя его балетом в 4-х актах, 3-х сценах и 2-х прологах. Это действительно была пародия на вампуку академического балета, пародия талантливая, сверкающая юмором и, неожиданно, отдающая тоской по предмету насмешек.

В ситуациях, вобравших многие нелепости балетных сценариев XIX века, в жизнерадостно-дансантных напевах музыки, в намеренно лубочных декорациях и костюмах возникал танец — показатель подлинного и щедрого хореографического дара. Такой танец не сочинить, всего лишь зная правила и приемы. Сочинить его можно, понимая поэтическую суть, любя и восхищаясь ею. Спрятавшись под маской шутки, хореограф наслаждался тем, что когда-то сурово осуждал, перебирая украдкой сокровища pas de deux, вариаций, ансамблей солистов и кордебалета.

---

[1] Cyril W Beaumont. Supplement to Complete Book of Ballets. London, 1952, p. 42

Закономерный тур де форс. Не пародия на поиски новейших балетмейстеров, за которыми не угнаться, которые непонятны, а потому ненавистны, а пародия на то, что знакомо и втайне дорого, что, возрождаясь в шуточном наряде, позволяет все же вспомнить, как Петипа назвал начинающего Фокина собратом и восхитился его первыми пробами...

«Русский солдат» — балет по сюите Прокофьева из музыки к кинофильму «Поручик Киже», в оформлении Добужинского, был показан 23 января 1942 года в Бостоне, одновременно на сценах Опера хаус и Балетного театра.

Естественным и благородным было желание балетмейстера откликнуться на борьбу его родины с фашистскими захватчиками. Естествен был и кассовый успех балета, предопределенный названием. Но неоправданным было обращение к музыке, которую Фокин подверстал к придуманному сюжету. Сохраняя эпоху иронической повести Тынянова — эпоху Павла I, хореограф заявлял: «Не сатиру услыхал автор балета, знакомясь с этой музыкальной сюитой, а отражение в народной песне самых разнообразных переживаний простой русской крестьянской души».[1] Музыка не давала для этого никаких поводов.

Действие «Русского солдата» развивалось на двух площадках разного уровня, иногда симультанно, иногда лишь на одной из них, выхваченной светом. В сознании героя, смертельно раненного солдата, возникали миражи: воинский парад; крестьяне на уборке урожая. Их перебивало появление Смерти, гарцующей на коне, и свиты ее косарей. Следовала новая перебивка: свадебный обряд. Начинаясь на верхней площадке, наплыв постепенно приближался к герою. Солдат «видел благословение новобрачных, шествие их по разворачиваемому ковру и гостей, осыпающих молодых зерном; церемониальный марш вокруг стола, захват скамей и невесту, целующую жениха». Проблески сознания возвращались на миг к умирающему, но тут же ему мерещилась похоронная процессия. В последнем эпизоде герой умирал, и пока наверху «продолжался веселый свадебный пляс,— рассказывал В. М. Фокин,— к нему подступали агония и смерть».[1]

Перемены картин-кадров отвечали структуре прокофьевской сюиты. Но мелодраматичный пафос балета расходился с сатирической сутью музыки. Фокин привык вольно обращаться с музыкой,— достаточно вспомнить во многом похожую миниатюру «Сон» по Лермонтову — Глинке. «Русский солдат» доводил вольность до

---

[1] М. Фокин Против течения, стр 54

[2] Fokine. Memoirs of a Ballet Master, p. 292.

предела. После премьеры администрация театра ввела в спектакль «отвечающий моменту» штрих. Опустившийся было занавес поднимался, открывая в луче прожектора воина Советской Армии. Подобное добавление явно не шло спектаклю.

Хореограф не дожил до этого своеобразного возмездия за глухоту к смыслу музыки. Он скончался 23 августа 1942 года. Скончался, не достигнув глубокой старости, но пережив себя как художник.

Из его обширного наследия сохранилась лишь незначительная часть. Подлинной ценностью обладают балеты, созданные в годы 1907—1911: «Шопениана», «Жар-птица», «Петрушка». К ним примыкают танцы в операх «Князь Игорь» и «Руслан и Людмила».

Противоречия реформы Фокина

Вместе с тем значение творчества Фокина огромно. Сумма открытий и заблуждений хореографа объясняет многие процессы в балетном театре XX века. Петипа и Лев Иванов завершили здание академического балетного спектакля подобно последним поколениям строителей готических соборов. Изысканным и абсолютным апофеозом этой подвижной архитектуры явились балеты Петипа на музыку Чайковского и Глазунова. Танцы лебедей и «Половецкие пляски» Льва Иванова остались рывком в будущее внутри волшебного круга академических канонов. Реформа Фокина, шире — реформа ведущих деятелей балета 1900—1910-х годов была исторически предопределена и необходима.

В основе реформы лежала новая драматургия. Она сообщала балетному действию драматическую логику, последовательность, историческую достоверность.

В прямой зависимости от такой драматургии родилось новое оформление с его особыми нормами условности, не стандартной, а гибкой, подчиненной смене эпох и стилей.

Реформа изменила место и роль музыки в балете, обратив взоры хореографов к инсценировкам симфонических произведений, для балетного театра не предназначенных.

Наконец хореография обогатилась жизнеподобно срежиссированной пантомимой, которая подчас вносила тонкие психологические краски в характеристики героев. Танец также значительно расширил свои права в передаче исторического и национального колорита.

Но реформаторы, отрицая и беззаботно ломая то, что было добыто не ими, попадались в плен своих же непреложных установок.

Реформа, сближая балет с современной литературой, музыкой, живописью, драматической режиссурой, порой шла против его

природы, заставляла его утрачивать собственные качества. Выигрывая в зрелищности, живописности, театральности, балет проигрывал в самостоятельном постижении мира. На первый план выдвигалась изобразительность живописного порядка. Музыка и танец получали не ведущую, как раньше, а вспомогательную роль. Канонические формы балетной музыки и танца были заброшены. Процесс симфонизации танцевального действия приостановился.

Фокин отказался от симфонизма как постижения жизни в многозначных обобщенных образах. Но он нередко строил танцевальное действие в структурных формах симфонической музыки, сохраняя, в частности, пристрастие к полифонии. Это открывало плодотворные возможности для хореографии завтрашнего дня. С одной стороны, реформаторы хотели повысить уровень музыки в балетном спектакле с помощью композиторов-симфонистов. Но, с другой стороны, они видели в музыке лишь фон действия, подчиненный сценарию, иной раз насильственно к нему подогнанный. Противоречие было острым. Программная музыка, случалось, аккомпанировала зрелищу, чье содержание расходилось с программой. Музыка симфонического характера подверстывалась к сюжету, нимало ее сути не отвечавшему. Здесь сказывались и личные качества Фокина — они обманывали порой самых прозорливых. Хореограф легко поддавался соблазнам увлекательной программы музыки, чутко откликался на любые капризы ее формы, но оставался безразличен к ее внутреннему содержанию. Он обладал странной глухотой, отчасти им самим в себе взращенной. Категорически отрицая формы академического танца, хореограф намеренно не замечал их родства с музыкой в способности обобщенно-образно раскрывать мир. Расширяя живописные границы танца, Фокин отказывал ему в глубине. Для него не было разницы между образами «Спящей красавицы» и «Раймонды», заключенной в pas d'actions, adagio, вариациях этих балетов. Он подходил к музыке как иллюстратор, а не как истолкователь.

Обращение Фокина к классическому танцу вначале полностью исключало концертность, виртуозность, инструментализм. Классический танец был для Фокина только краской, такой же, как танцы любых времен и любых народов. И пользовался хореограф этим танцем, преимущественно воскрешая театральные формы эпохи романтизма. В постановках Фокина классические вариации и pas de deux похожи на компромисс. Границы компромисса хореограф расширял лишь к концу деятельности. Но даже пробуя прорваться за добровольно поставленные границы, он не добивался удач. Такова уж была историческая миссия хореографа Фокина, определившая и ошеломительный взлет, и спад его славы.

Обновить классический танец предстояло другим. В XX веке балетный театр мира стал ареной развития и борьбы двух основных направлений — музыкально-танцевального и живописно-драматического. Каждое имело своих новаторов и своих эпигонов. Оба достигали крайностей: первое, превращая балетный спектакль в танцевальный концерт филармонического типа, второе — в немую драму, исключавшую развитые формы классического танца.

Положительные качества того и другого выступали в чистом, снятом виде. В таком же чистом виде выступали и утраты. В одном случае — утрата театральности, от чего балет переставал быть спектаклем. В другом случае — распад музыкально-танцевальной структуры, из-за чего балет утрачивал собственно хореографическую специфику.

У русского балетного симфонизма не было более страшных противников, чем Фокин и сторонники хореодрамы 1930—1940-х годов. Как ни парадоксально, наследниками Фокина называли себя именно сторонники танцевальности: и те, кто работал в 1920-е годы и, следовательно, Фокина знал, и те, кто пришел в 1950-х годах и о Фокине судил понаслышке. Первые формально и некритично отнеслись к фокинским постановкам на музыку композиторов-симфонистов. Вторые, зная только «Шопениану», не понимали, что она для Фокина не характерна и не столько утверждает балетный симфонизм, сколько спорит с ним на его же почве.

Напротив, создатели хореодрамы провозглашали себя ниспровергателями «фокинщины» и клялись теми традициями классического наследия, которые на деле попирали. Для них едва ли не важнейшим предметом спора являлся фокинский принцип миниатюризма. Объявляя, будто многоактность завещана балетному театру хореографами-классиками, что истине не соответствовало, они повторяли в собственных крупнометражных постановках зады фокинской программы: склонность к иллюстративности, приверженность к пантомимным мизансценам, отказ от развитых танцевальных форм.

В середине нашего века, как сотню лет назад, в других условиях, на другой эстетической почве, появились хореографы, сумевшие оценить и музыкально-танцевальную природу балета и его принадлежность к ряду театральных искусств. Подобно тому как поэтика театра Перро выросла из искусства Дидло и Тальони, так искусство Фокина и искусство Петипа были необходимы для рождения поэтики современного балетного театра. Но было бы прямолинейным рассматривать реальные достижения современной советской хореографии как синтез крайностей. Синтез, если он и имеет место, достигается в данном случае не перемирием непримиримых.

Его дает качественная новизна талантов. Талантливые хореографы, пришедшие на рубеже 1950—1960-х годов, возвратили театру высокую музыкальность танца, сделали танец не орнаментальным придатком к пантомиме, а ведущим средством сценического действия, его художественной сутью.

Хореографы эти освоили уроки Петипа и уроки Фокина не формально, а творчески. В их логически последовательных, живописно-театральных и интенсивно драматичных спектаклях воскресает душа симфонического танца, возвращая балету права, утерянные в начале нынешнего века.

Как посмотрел бы на это Фокин? Быть может, строго осудил бы, как уязвленно осуждал многое на склоне лет. А может быть, защитил бы далеких наследников фразой, гордо сказанной о себе: «Пускай меня называют разрушителем традиций, пускай в данный момент на меня обрушивается критика, мою правду признáют, я в нее верю и ей служу».[1]

Другие балетмейстеры Мариинского театра

Последние годы перед Октябрем рядом с Фокиным и Легатом в труппе Мариинского театра работали еще два балетмейстера. Они имели мало общего между собой — совсем как Фокин и Легат в миниатюре. В опытах одного ясно проходила линия традиционной академической классики Петипа — Гердта — Легата. В постановках другого отзывались, по-своему преломленные, вольнодумные поиски Фокина. То были С. К. Андрианов и Б. Г. Романов. «Танцовщики гг. Романов и Андрианов официально назначаются балетмейстерами балетной труппы Мариинского театра»,— сообщали «Биржевые ведомости» 7 сентября 1914 года. Назначению предшествовали многочисленные пробы обоих танцовщиков, сделанные по собственному почину.

С. К Андрианов

Главные роли рано вошли в репертуар Самуила Константиновича (Дементьевича) Андрианова (1884—1917). Внешне танцовщик казался созданным для того, чтобы изображать принцев и героев: он обладал благородными чертами лица, был высок и строен. «У него была необыкновенно красивая кисть руки, изящные пальцы»,— рассказывает Б. В. Шавров. Некоторая долговязость заставляла Андрианова иногда сутулиться, что, впрочем, не портило его наружности. Это сочеталось с хорошей техникой и трудолюбием. Шавров, поступивший в класс Андрианова, когда тот был еще совсем молод, вспоминает о попытках учителя сравняться в пры-

---

[1] М Фокин. Против течения, стр. 468.

жке с Нижинским: «Андрианов имел хороший скачок и для развития его привязывал во время урока мешочки с песком на щиколотки. Во втором нижнем зале, на палке у зеркала была метка прыжка Нижинского. Андрианов заставлял меня мерить веревочкой его прыжок, чтобы увидеть, достигает он или нет, метки Нижинского. Я сначала радовался, что мой учитель достает до метки, но потом понял, что при высоком прыжке у Андрианова нет баллона и он не может задерживаться в воздухе, как Нижинский».[1] Стремясь прыгать, как Нижинский, Андрианов все же видел образец в исполнительском мастерстве Гердта. Его идеалом были роли в балетах XIX века.

Искусствовед Ф. И. Блинов, постоянный посетитель Мариинского театра той поры, считает, что Андрианов «был самым эффектным и декоративным из всех тогдашних танцовщиков. У него не было особой виртуозности и особого прыжка. Но он танцевал достаточно технично, достаточно легко и изящно, в хорошем стиле. И в танцах, и в манере Андрианова было много аристократического благородства и элегантности. Андрианов был превосходным кавалером (гораздо лучше Фокина) и партнером всех знаменитых балерин».[2]

Хотя Андрианов окончил училище в 1902 году, пять лет кряду пресса молчала о нем. Это во многом зависело от самого танцовщика. 2 ноября 1907 года Светлов писал в «Биржевых ведомостях» об Андрианове — партнере Карсавиной и Лидии Кякшт в pas de trois из «Голубой георгины», что он «стал в последнее время танцевать значительно пластичнее, утратив... свойственную ему деревянность». Механистичность движений была главным недостатком молодого Андрианова, и с утратой ее Светлов до времени поздравил танцовщика. Андрианова и впредь упрекали в том же. 25 сентября 1908 года рецензент «Петербургской газеты» писал об Андрианове в роли Зигфрида: «Движения у него угловаты и лишены всякой грации». 1 декабря хроникер той же газеты сообщил после «Пахиты»: «Андрианов — печальный и нескладный Люсьен».

Но Андрианов получал роли одну за другой, и мало-помалу опыт заменял нехватку актерских данных. В 1909 году он исполнил роли Альберта в «Жизели», Вакха во «Временах года» и др. Менялись и оценки критики. 15 февраля 1910 года Светлов писал в «Петербургской газете» об Андрианове — Гигесе из «Царя Кандавла», что актер «сделал большие успехи в искусстве мимики и

[1] Из беседы с Б. В. Шавровым 8 июня 1963 г.
[2] Из записок Ф. И. Блинова, любезно предоставленных автору книги.

жеста и при сценической наружности является желательным балетным jeune-premier».

Теперь Андрианова хвалили и за роль Гренгуара, где красивая внешность была не нужна. В партии Урагана («Талисман») консерваторы даже предпочитали его Нижинскому. Но правда была на стороне Светлова, писавшего в «Биржевых ведомостях» 21 декабря после дебюта Андрианова в «Капризах бабочки» и «Арлекинаде»: «Он красив, он молод, он хорошо танцует; но это «хорошо» не преступает границ умеренности, аккуратности, удручающей корректности, традиционного академизма, убежденной сухости. И оттого это «хорошее» так бесцветно... Андрианов — всегда Андрианов и ничего больше; артист, для которого хочется найти сказочного Коппелиуса».

Но Коппелиус, оживляющий куклу, не был нужен актеру, готовому сегодня изображать бабочку-феникса и Арлекина, завтра — корсара Конрада, а на следующей неделе — принца Коклюша или Солора, Гамаша или Базиля. Андрианов с поразительной быстротой и поразительным безразличием включал в список своих ролей то, что Гердт создавал на протяжении полувека. Потому он и оставался «всегда Андриановым»: сменял для каждого следующего спектакля имя персонажа и костюм, но сохранял бесцветную корректность повадки.

Осенью 1911 года Левинсон охарактеризовал танцовщика, «на которого в этом году обрушилась вся тяжесть репертуара». Андрианов, по его словам, «некоторые роли, например графа в «Жизели», исполняет с чутьем их стиля; в других грешит отсутствием выразительности и бессодержательностью жеста. Несомненный отпечаток гердтовской школы облагораживает даже его слишком очевидные недостатки».[1]

Андрианов был последним танцовщиком, пытавшимся сохранить «отпечаток гердтовской школы», стать «вторым изданием» Гердта и на сцене, и в классе. Но копии всегда уступают подлинникам. И когда Гердт и Андрианов встретились в одном спектакле, критика предпочла старого актера. Светлов, по достоинству оценив «стильную и благородную в своей страсти фигуру» Абдеррахмана — Гердта, продолжал: «Декоративен был г. Андрианов в роли жениха Раймонды. Но вот кому бы занять у Гердта немножко темперамента и выразительности».[2]

1911 год обозначил наивысший подъем танцовщика. В этом году и прервалась его вынужденная монополия на роли балет-

---

[1] Андрей Левинсон. Балет. «Аполлон», 1911, № 17, ноябрь, стр. 269

[2] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1911, № 327, 28 ноября, стр 6.

ного премьера. Весной окончил школу Владимиров, а через год — Семенов. Андрианов им уступал. Холодно писал Волынский об Андрианове — партнере Карсавиной в «Жизели»: «Не было проникновения в роль. Ни духа, ни мысли. Поддержка — и ничего другого: поддержка чисто техническая, в элементарном, почти гимнастическом смысле слова. Приходится сказать, что как партнеру в балетном дуэте С. К. Андрианову до Владимирова, как до звезды небесной, далеко».[1] С тех пор Андрианов и начал пробовать силы как хореограф.

Опыты хореографа

К концу сезона 1911/12 года Волынский объявил: «Наметилась одна большая надежда: кажется, что среди артистов балетной труппы незаметно вырос новый балетмейстер в лице Андрианова. Первые его опыты на этом пути, во всяком случае, выдают незаурядного художника, чующего пути и задачи классического танца».[2] Речь шла о вставных па в старых балетах и о концертных номерах, которые Андрианов сочинял для партнерш. Знающий дело танцовщик заявил себя и искусным версификатором. Легко оперируя формулами академического танца и отлично понимая данные исполнительниц, он достигал порой эффектных результатов. Наследник Гердта, он по всем правилам выдвигал в дуэте на первый план танец партнерши. Например, 14 апреля 1912 года Андрианов показал в «Тщетной предосторожности» новое pas de deux, поставленное им для себя и Вилль. Воспользовавшись контрастом собственной высокой фигуры с хрупким обликом Вилль, он дал в адажио поддержки, где танцовщица в смене кругов и полетов спокойно и безусильно меняла позы, сплетала линии движений в руках танцовщика. Корректно щадя индивидуальность Вилль, у которой миловидная и простодушная жеманность сочеталась с суховатой пластикой, он подбирал для ее вариации капризно острые, «щебечущие» движения.

В январе 1913 года Андрианов выступил с Карсавиной в балетном дивертисменте, дав свою интерпретацию «Вальса-каприса» Рубинштейна. Вальс был хорошо знаком публике по постановке Легата. Волынский нашел, что Андрианов «недостаточно подчеркнул звучащую в музыке ноту кокетства», но похвалил новизну пластических группировок.

Новизна была, однако, относительной. Это вскоре уловили критики, поначалу одобрявшие номера, которые Андрианов исполнял

---

[1] А. Волынский. Балет. «Биржевые ведомости», 1916, № 15811, 19 сентября, стр. 4.

[2] А. Волынский Финал. «Биржевые ведомости», 1912, № 12913, 30 апреля, стр 7.

также с Кшесинской, Вагановой, Смирновой и самой юной своей партнершей — с женой Е. П. Гердт.

Как «несомненный промах дирекции» Волынский отметил порученную Андрианову постановку танцев в опере Серова «Рогнеда»: «От Андрианова только в области классического танца можно ожидать чего-нибудь путного, где традиции и нормы сами собою поведут артиста к известному успеху. Но при постановке танцев характерных без индивидуальной выдумки обойтись невозможно». Это оказывалось тем более невозможным в годы, когда образцы оперных танцев показал Фокин. После «Половецких плясок» уже трудно было принять всерьез жертвенный танец в честь Перуна, где Андрианов, выстроив исполнителей двумя линиями, заставил их монотонно сходиться, расходиться, вновь сходиться, составляя орнамент из мечей, алебард и плоских чаш. В духе академических характерных танцев была поставлена русская пляска кордебалета, скручивающего из прямых линий жгуты, сплетающего фигуры «крестов» и «воротиков». Волынский выделил в «Рогнеде» пляску скоморохов, где «Гончаров младший, в бабьем сарафане, врет всякую еремелицу», «Пономарев хорошо имитирует петуха» и в финале «на медведя прыгает коза, а на козу — петух». Но он усомнился в том, что все в этом «потешном сумбуре» принадлежало Андрианову, а не «самой балетной молодежи, столь всегда изобретательной по части шутовства и шаржа».[1]

Длинная статья Волынского была вызвана не столько танцами в «Рогнеде», сколько вестью о назначении Андрианова балетмейстером. С того времени репутация Андрианова пошла на спад: то, что поощрялось как почин танцовщика, мало радовало как творчество штатного хореографа. И хотя новое звание не меняло качества работы, устраивавшее раньше подвергалось теперь нападкам.

Любопытный тому пример — два отзыва одного и того же критика об одном и том же номере Андрианова — pas de deux на музыку «Simple aveu» («Простодушное признание») Франсуа Томэ для последнего акта «Дон Кихота». В сентябре 1913 года критик «Петербургского листка» Кудрин заявлял: «Больше всего понравилось pas de deux под нежную музыку Ф. Томэ. Г. Андрианов поставил этот дуэт заново и придал движениям исполнителей какую-то симпатичную интимность; сочетание поз дамы и кавалера — художественное. Г. Андрианов и г-жа Смирнова словно спелись под волшебную флейту». 28 ноября 1916 года тот же Куд-

[1] А. Волынский. Танцы в «Рогнеде» (Новый балетмейстер). «Биржевые ведомости», 1914, № 14406, 1 октября, стр. 4.

рин находил в дуэте прямо противоположные качества: «Simple aveu (простодушное признание) в нем не чувствуется; слишком он позировочен!» Пример был по-своему типичен для поденной балетной критики второразрядных листков. Она жила тем, что ловила котировку ценностей в среде серьезных знатоков искусства и прежде всего внутри самой труппы.

Больших работ Андрианову почти не поручали. Когда из-за очередной отлучки Фокина за границу сорвалась постановка «Орфея» Роже-Дюкаса, в газетах промелькнул слух, что взамен «пойдет балет г. Асафьева «Белая лилия» в постановке балетмейстера г. Андрианова». Слух не подтвердился. «Белая лилия» слишком уж смахивала на «Капризы бабочки». Менять готового Петипа на проблематичного Андрианова не было смысла — да еще при наличии «Бабочек» Фокина. Новоиспеченный балетмейстер продолжал «освежать» обветшалые постановки вставными номерами.

Он сочинил для Карсавиной и себя «Восточный вальс» на музыку, специально дописанную Дриго к «Талисману». То была разновидность «восточного» балетного па в духе известного pas d'esclave из «Корсара», в свое время тоже присочиненного Дриго, но только к чужой музыке. Для «Тщетной предосторожности» он поставил pas de deux и вальс на музыку Дворжака и т. д.

Андрианов специализировался на вставных номерах и особенно на вальсах, щеголяя в них позировками и поддержками. Вальс на музыку Глазунова критика сочла шаблонным. В вальсе Чайковского недалекий Кудрин усмотрел «помимо пластических красот и что-то идейное». Вся «идейность» состояла в том, что юноша — Андрианов гнался за девушкой-мечтой — Егоровой, ловил ее в объятия, а та молитвенно простирала руки к небу, изображая порыв ввысь. Дурная многозначительность подобных номеров, изобретенных, впрочем, не Андриановым, сохранялась и после него, иногда даже в практике видных балетмейстеров.

24 апреля 1916 года Андрианов показал в одном спектакле балеты «Сильвия» Делиба и «Ненюфар» Кроткова.

«Ненюфара» Петипа поставил в 1890 году, «Сильвию» начал ставить в 1901 году Лев Иванов, а после его смерти заканчивал работу Гердт. Сочиняя все заново, Андрианов несколько модернизировал академические каноны в угоду миниатюризму: трехактная «Сильвия» у него превратилась в такой же одноактный балет, каким был «Ненюфар» (к новинкам прибавился в качестве самостоятельного балета последний акт «Пахиты» с его прославленным grand pas). Мода отразилась и на стилевых особенностях зрелища. Элементы фокинского импрессионизма проникли в компоновку действия.

«Ненюфар»

Новый «Ненюфар» неожиданно обнаружил сходство с «Карнавалом», «Бабочками» и «Эросом», например тогда, когда Карсавина — волшебный цветок Ненюфар увлекала на дно реки юношу — Андрианова, а невеста — Люком оставалась грустить на берегу. Сходство, достаточно внешнее, больше всего создавали костюмы: желтые «шопеновские» тюники Ненюфара и лилий — кордебалета, платье и прическа невесты в стиле 1830-х годов. Пресса отметила очаровательную невесту со спиральными локонами, и осенью того же года Люком получила партию героини в «Эросе». Прямо напоминал «Бабочек» выход гостей с фонарями. Гости «бесконечным рондо» выходили в танце из дачной усадьбы,[1] предваряя драматическую развязку.

Тем и кончались заимствования «из Фокина». Танцы «Ненюфара» были выдержаны в правилах академической школы Петипа. В первую очередь к этому обязывала музыка, во вторую — индивидуальность постановщика. Привычную структуру ансамблей кордебалета, pas d'action и вариаций солистов Андрианов заполнил привычными же комбинациями движений. Но художественный результат был ничуть не ближе к Петипа, чем к Фокину. Искусство старого хореографа, умевшего полифонически разрабатывать монументальные разделы балетного действия, его «оркестровка» ансамблей, вкус в развитии солирующих танцевальных тем не терпели сравнения с ремесленными выкладками подражателя. Приметой эпигонства во все времена была эксплуатация «избранных», но не к месту примененных приемов, да и самый их отбор. Например, коварным свойством обладают высокие прыжки и воздушные поддержки: неумеренное пристрастие к ним выдает дилетантов с головой. Так получилось и на этот раз. Волынский в цитированной статье писал, что партия Ненюфара построена на «технике элевации» и танцы балерины с партнером заполнены «множеством высоких переносов между рядами кордебалета». В этом критик оправданно увидел «материалы из прежних постановок С. К. Андрианова, требующие большого ремонта и вообще переработки в каком-нибудь ином направлении, более художественном и более экспрессивном». Кудрин порицал «верчение дамы над головой» партнера,[2] действительно странное в элегической партии речного цветка.

---

[1] А. Волынский. Новые постановки (С. К. Андрианов и Т. П. Карсавина). «Биржевые ведомости», 1916, № 15519, 25 апреля, стр. 4.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 112, 25 апреля, стр. 3.

«Сильвия»

Трехактная «Сильвия», став одноактной, утратила цельность музыкальной концепции. Танцевальные номера располагались ранее в четырех картинах так, что между ними был «воздух» пантомимных сцен и выходов. Теперь их втиснули в одну картину, как бы предваряя эксперименты некоторых позднейших хореографов с балетами Чайковского и Глазунова. «От божественного тела остался обрубленный торс» — сетовал Левинсон и, как итог расправы с «неудачливой и прелестной «Сильвией», отметил у Андрианова отсутствие «режиссерского творчества, претворения в стиль».[1]

Волынский одобрил «отдельные группировки толпы» и танцы Сильвии — Карсавиной, например пиццикато с батманами на полу и в воздухе, полное «наивной грации и женственной прелести». Но он прежде всего выделил в новой постановке моменты подражания старым образцам. Таков был вальс, где героиня проносилась «вдоль кордебалетной массы, выстроившейся по косой линии от верхних кулис до рампы, совсем как в третьем акте «Пахиты» или во втором действии «Жизели». Таковы были и «полеты балерины через гирлянды цветов», напоминавшие «Очарованный сад» в «Корсаре». Указав и тут на избыток прыжковой техники, критик заключал, что в хореографии Андрианова «мало техники на полу с развернутыми темпами танца, лишь иногда прерываемой секундными эпизодами полетов для завершения целого. Все устремлено, напротив, вверх и ненатурально подчеркнуто в этом направлении».

«Ненюфаром» и «Сильвией» ограничились опыты Андрианова в сфере самостоятельных цельных постановок.

Работу преподавателя мужского классического танца он вел в тех же принципах академизма. М. М. Михайлов, один из его учеников, вспоминает, что Андрианов на своих уроках «прививал традиционную для петербургской школы академичность, классическую строгость формы и благородство манеры».[2]

Болезнь рано оборвала жизненный и творческий путь Андрианова. Еще 19 февраля 1917 года «Петроградская газета» сообщала: «Вчера г-жа Карсавина и г. Андрианов уехали на гастроли в Киев, где с их участием пойдут балеты «Конек-горбунок» и «Жизель». 21 марта та же газета писала о выступлении Карсавиной и Андрианова в «Лебедином озере» на сцене Мариинского театра: «Успех балерины делил ее кавалер г. Андрианов, с большим чувством меры и благородством исполнявший роль принца». А 2 октября

[1] А. Я. Л[евинсон]. Из балетного дневника. Приключения «Сильвии». «Искусство», 1916, № 1, стр. 16.

[2] М. Михайлов. Жизнь в балете. Л.— М., «Искусство», 1966, стр. 27.

1917 года Андрианов скончался в Крыму от горловой чахотки, всего на месяц с небольшим пережив Гердта. «Он был поклонником танца классического...— говорилось в некрологе.— Его называли даже столпом классицизма, как автора классических постановок и преподавателя театрального училища».[1]

Андрианов умер, когда Мариинский театр особенно нуждался в балетмейстерах. Легат ставил балеты в театре Народного дома. Фокин по-прежнему вел жизнь гастролера. Интересы молодого Романова во многом расходились с требованиями казенной сцены.

Б. Г. Романов

Борис Георгиевич Романов родился 22 марта 1891 года и в 1909 году окончил петербургскую балетную школу по классу М. К. Обухова. Невысокий, но пропорционально сложенный, с лицом монгольского типа, Романов обладал пылким темпераментом и смелостью. Уже на выпускном спектакле он вызвал интерес. В рецензиях писали: «Превосходен воспитанник Романов, лихо, с брио, протанцевавший труднейшую пляску из «Млады»;[2] «Г. Романов — сильный танцовщик... в пляске шута показал себя виртуозом».[3] Молодого танцовщика ожидала прочная карьера солиста на характерно-гротескные роли.

Действительно, прослужив в кордебалете год, Романов стал получать одну за другой гротескные партии старых и новых балетов. Тут были шут в «Щелкунчике» и король шутов в «Павильоне Армиды», Пьеро в «Карнавале» и «Бабочках», странствующий актер в «Испытании Дамиса», сатир во «Временах года», лучник в «Половецких плясках», негры в «Дочери фараона» и «Царе Кандавле», в «Эвнике» и «Исламее», и т. п.

Рецензируя «Щелкунчика», Волынский писал: «В танце буффонов Романов показывает чудеса замечательной техники, которых без огня и таланта не проделать никому. Театр единодушно аплодирует молодому артисту... за технику дерзкого прыжка и игру сверкающим обручем, который мнется в его руках, как лента, и не мешает ничему».[4]

Между тем Романова с первых дней работы в театре привлекала деятельность балетмейстера. 4 июня 1909 года он был зачислен в труппу, а уже 24 июня рецензент спектаклей Красно-

---

[1] С. К. Андрианов. «Петроградский листок», 1917, № 239, 5 октября, стр. 4.

[2] В. Светлов. Юная Терпсихора (Экзаменационный балетный спектакль). «Петербургская газета», 1909, № 80, 23 марта, стр. 4.

[3] Dito Новые балеты на экзаменационном спектакле. «Речь», 1909, № 85, 28 марта, стр. 4.

[4] А. Волынский. Т. П. Карсавина. «Испытание Дамиса».— «Щелкунчик». «Биржевые ведомости», 1911, № 12599, 25 октября, стр. 6.

сельского театра отметил в «Петербургской газете», что «старый знакомый шут из «Млады» преобразился в двух клоунов, которых отплясывали достаточно исправно гг. Шерер и Романов». Можно с достоверностью предположить, что Романов сам переделал пляску шута в концертный номер двух клоунов для себя и своего однокашника.

Подобно тому как данные танцовщика Андрианова определили академичный стиль его балетмейстерских опытов, так индивидуальность танцовщика Романова обусловила его путь хореографа, ищущего во всем острую и пряную характерность. Но дело было не только в несходстве талантов. Между выпуском из школы Андрианова и Романова прошло семь лет. За эти годы случилось немало событий, повлиявших на взгляды и вкусы. И если для Андрианова вершиной балетного искусства были хореография Петипа и исполнительство Гердта, то для Романова образцами оказались постановки Фокина и пластика его актеров. «Товарищи уже называют «маленьким Фокиным» Романова»,— писал популярный в свое время репортер Мартын Двинский.[1]

Миниатюры Литейного театра

Влияние Фокина на Романова-хореографа сказалось быстро. И проявилось оно сначала за пределами академической сцены — в театре «малых форм», каким был Литейный театр. В феврале 1911 года Романов поставил там одноактную мимодраму «Рука», где в приемах свободной эстрадной пластики разыгрывалась эффектная коллизия танцовщицы и апаша (Е. А. Мосолова и В. М. Вронский). «Рука» была одной из многочисленных миниатюр Романова, шедших в театре на Литейном, 51. Романов, заведующий хореографической частью этого театра, ставил одноактные балеты, пантомимы, фантазии, танцевальные сценки и интермедии для специфических актеров театра миниатюр, которые по ходу вечеровой программы одолевали всяческие разновидности комедийного ремесла, в том числе и балета, хотя профессиональной балетной подготовки обычно не имели.

Развлекательные задачи театрика наложили печать на постановки Романова: преобладали гротескные маски, свободная пластика, стилизация и неизбежная «пикантность» ситуаций. В театре менялись антрепренеры и режиссеры, а задачи оставались все те же, неизменные, определяемые публикой и ее спросом.

Впрочем, Романов ладил с этой публикой не всегда, а подчас без умысла ее эпатировал. Так получилось, например, с фантазией

---

[1] Двинский [М. М. Берман]. На вчерашней премьере в Мариинском театре. «Биржевые ведомости», 1914, № 14525, 29 ноября, стр. 4.

на музыку И. А. Саца «Козлоногие», шедшей в Литейном театре ежедневно с 12 октября по 1 ноября 1912 года. Премьера ознаменовалась мрачным совпадением: в Москве накануне умер композитор, известный автор музыки к спектаклям Художественного театра. Умер, ошиканный и освистанный публикой петербургского Литейного театра.

Музыка Саца, с ее малыми секундами, уменьшенными квартами и квинтами, сгущала локальный колорит вплоть до буквальных имитаций. «Сначала оглушает, ослепляет эта пряная музыка,— писал Н. Г. Шебуев.— Потом смешит своею звукоподражательностью. Потом пленяет и изумляет находчивостью, смелостью и колоритностью оркестровки. Оргиазм настоящий, козлоногий — сама непосредственность природы, для которой нет консонансов, нет диссонансов,— захватывает вас».[1]

Всерьез понятому «дионисийству» приходил конец. Сац осложнял традицию вакханалий, любуясь первозданным и усмехаясь над ним, над всем, над самим собой. Музыку «Козлоногих» можно было услышать по-разному. Например, В. Л. Юренева различила в ней только «силу чистой звериной страсти, рождающей жизнь весною, когда все живое хочет любить».[2] Н. Н. Евреинов, напротив, нашел в этой музыке «блестящие доказательства сатирических приемов у Саца,— приемов благодушных (если так хочется автору!), ярко театральных и вместе с тем глубоко музыкальных!»[3] Романов сложности не уловил. Музыка стала поводом для пряного зрелища.

В «Козлоногих», как и в некоторых других миниатюрах Романова, участвовали безымянные Он и Она (Н. Маргаритов и О. А. Глебова-Судейкина), а с ними — комический Рыжий (Н. А. Дымов). В центре находился кордебалет козлоногих — восемь танцовщиц и четыре танцовщика. Танец, цепь прихотливых фигур и переходов, напоминал о регламентированном хаосе фокинских вакханалий с их судорожной резвостью. По словам Шебуева, постановщик обнаружил много находчивости, так что «толпа козлоногих кипела на сцене».

Но зрелище смутило публику. «Тупая и неповоротливая, она не видела, должно быть, лучших балетов Фокина, который в вакханалиях идет гораздо дальше этих «козлоногих»,— огорчался

---

[1] Н. Шебуев. Впечатления. Малая секунда. «Обозрение театров», 1912, № 1878, 13 октября, стр. 8. Ср. О. Дымов. Козлоногие. В сб.: «Илья Сац», М.— П., Гиз, 1923, стр. 87—89.

[2] Вера Юренева. Записки актрисы. М.— Л., «Искусство», 1946, стр. 130.

[3] Н. Евреинов. Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца. В сб.: «Илья Сац», стр. 34.

Шебуев. Можно было спорить о том, кто шел «дальше» — Фокин или Романов, но фокинское безусловно сказалось в терпкой танцевальной оргии. Лопухов, видевший «Козлоногих», считал, что Романов в смысле терпкости оставил Фокина позади: «Музыка ультрамодернистская, построенная сплошь на секундах, звучала какофонически. Сюжета в этом балетике никакого не было. Просто полукозлы, полулюди похотливо бесновались на сцене».[1] Мотивы фокинских вакханалий отрывались от конкретной изобразительности в показе среды и обстоятельств, переведенные в план экспрессивной выразительности.

В том же ряду находились и другие миниатюры Романова. С 1 по 17 ноября 1912 года Литейный театр исполнял в своей программе пантомиму «Ноктюрн слепого Пьеро». Музыка принадлежала И. И. Чекрыгину, декорации и костюмы были выполнены по эскизам П. И. Гончарова. Оба, композитор и художник, являлись танцовщиками Мариинского театра, и Романов, приведя их с собой в Литейный театр, как бы создавал некую лабораторию, сопредельную и непоказанную балетному академизму. «Ноктюрн слепого Пьеро» представлял собой вариацию на излюбленную фокинскую тему. У грустного слепого Пьеро была жена Коломбина, которая обманывала его в разгар карнавала, очарованная веселыми плясками Арлекина. Арлекин (В. О. Вреден-Полевой) исполнял с двумя маленькими Пьеро (актрисы Р. Д. Строк и Э. Б. Пер-Пер) стилизованные танцы в духе фокинских арлекинад, где традиционалистски осваивалась итальянская комедия масок.

«Ноктюрн» и «Козлоногих» связывал культ беспечного упоения жизнью, культ первозданной телесности и почти языческой чувственности. Жажда наслаждений, готовность очертя голову кинуться в объятия сладостной случайности, навстречу прихоти объединяли героев, которые, впрочем, по своей воле таких ситуаций не создавали, а лишь отдавались им бездумно и бесцельно, когда судьбе было угодно их увлечь. Здесь была своя эстетика, своя философия, заявлявшая себя и в смежных искусствах послеимпрессионистского этапа — например, в живописи Сомова и некоторых других «мирискусников», в лирике русского акмеизма. Именно в таком плане Романов выделял и модернизировал одну из ведущих тем Фокина — тему оргийного экстаза, поворачивая ее то в план грубовато-чувственный, то в план меланхолично-просветленный, интимный, но всюду снимая заложенный в ней, пусть несложный, психологизм.

---

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 182.

Союз с Романовым заключил рафинированный поэт акмеизма М. А. Кузмин. Не случайно их встреча состоялась в тот период деятельности Литейного театра, когда к его названию прибавился эпитет «интимный». На сцене Литейного интимного театра в октябре — декабре 1913 года Романов поставил несколько балетных миниатюр на либретто и музыку Кузмина. В них Кузмин стремился реализовать поэтические принципы «кларизма», которые он провозгласил в статье «О прекрасной ясности» («Аполлон», 1910, № 4) и выразил в стихах, прозе, пьесах. В стихах он воспевал

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья,—

и это была одна из сквозных тем его изысканно тонкой лирики. Иронизируя над стремлениями и порывами, он благословлял «путь без тревоги, путь безбольный, тот путь, куда ведет нас рок». Сущее благословенно! А воля и поиски бессильны:

Что случается, должно быть свято,
Управляем мы судьбой не сами,
Никому не надо наших жалоб!

Но в этой напоказ декларированной легкости была своя противоречивая сложность, своя пессимистическая изнанка. Блок, любивший искусство Кузмина, рано почувствовал его двойственность, «и двойственность эта какая-то натянутая, принужденная, извне навязанная; как будто есть в Кузмине два писателя: один — юный, с душой открытой и грустной оттого, что несет она в себе грехи мира, подобно душе человека «древнего благочестия»; другой — не старый, а лишь поживший, какой-то запыленный, насмехающийся над самим собою не покаянно, а с какою-то задней мыслью, и немного озлобленный».[1] Блок звал Кузмина стряхнуть с себя «ветошь капризной легкости», ибо «от скуки к радости нет дороги, но от скорби к радости — прямой и суровый путь».[2] Но в поэтизации капризной легкости был весь Кузмин, вся органика его творчества. И «ветошь» была не обносками с чужого плеча, не заемная, а собственная, надетая впервые им самим, но сразу вошедшая в моду.

Романов многое у Кузмина перенял. Балеты «Свидание», «Одержимая принцесса» драпировали беззаботную и вечную

---

[1] Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. М — Л., Гослитиздат, 1962, стр. 291.

[2] Там же, стр. 294—295.

схему любовного треугольника эстетизированным флером пикантного приключения, с одной стороны, стилизацией под старину, с другой.

Балет-пантомима «Свидание» относил время действия к началу XIX века, но его персонажи, как прежде в «Козлоногих», не имели собственных имен: выступали Он, Она, жених и служанка. Здесь отразились мотивы поэмы Кузмина «Новый Ролла», где вольно перелагалась известная поэма Мюссе (1833) — того самого Мюссе, который, по словам Пушкина, «произвел ужасный соблазн», поскольку «взял, кажется, на себя обязанность воспевать одни смертные грехи, убийства и прелюбодеяние... О нравственности он и не думает, над нравоучением издевается...»[1] Все это, разумеется, передавалось на сцене в интонации шутливой и кокетливо-наивной.

Балет-пантомима «Одержимая принцесса» переносил действие в стилизованный Китай. Героиня балета — Саяма, томимая страстью и вожделеющая, была принцессой Нанкина, окружали ее условные горожане, комически страдавшие под игом дракона. Голос дракона, произносящий нечленораздельные угрозы, порой доносился из-за кулис, и тогда два заклинателя начинали проделывать задабривающие пластические фигуры. И здесь событиями правил случай, каприз, и здесь царила атмосфера пряной экзотики.

Среди миниатюр, которые Романов ставил в Литейном театре самостоятельно, были и стилизации на русские фольклорные темы. В сюите характерных танцев «Праздничный день» участвовали безымянные девушки, парни и баба. Эта «фантазия на русские народные мотивы» не имела специально эстрадного замысла, а на уровне академической характерности исполнена быть не могла. Впервые показанная 16 декабря 1912 года, она выдержала всего три представления — как раз из-за нечеткости стилизаторской задачи. Более продуманной стилизацией был «Лубок XVIII века», показанный в октябре 1914 года, в оформлении П. И. Гончарова и с участием одной танцовщицы и трех ее партнеров. Жанр примитива подсказывал балетмейстеру пластический рисунок, более отвечавший запросам и возможностям театра миниатюр в тогдашних формах его бытия.

Так или иначе, стилизация преобладала. В этом плане была поставлена хореографическая картина «Битва амазонок» (1914) в декорациях и костюмах Гончарова, где участвовали всего две

---

[1] А. С Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII. М — Л., Изд-во Академии наук СССР, 1949, стр 209—210.

танцовщицы. Таковы были и многочисленные «интермедии интимного театра», не имевшие названия.

Театр миниатюр явился второй школой балетмейстера, где приобретались навыки самостоятельной работы. С одной стороны, накапливался профессионализм, организаторские способности, инициатива. С другой стороны, складывались начальные эстетические принципы. От оглядки на живописную патетику Фокина хореограф приходил к просветленному внешне, но внутренне безучастному и надорванному «кларизму», где психология отступала перед инстинктом, воля — перед капризом, а человеческое теснила оголенная «природа».

Было и еще одно попутное, но сильное влияние, которое испытывал тогда Романов.

В антрепризе Дягилева

На втором году службы в Мариинском театре молодой танцовщик взял заграничный отпуск для участия в «русских сезонах».[1] Его покорили сумасшедшие темпы работы, когда с ходу ставились, репетировались, «одевались» спектакли. Ничего похожего на порядок казенной сцены, расписанный на месяцы вперед и выверенный чиновниками конторы. Здесь, у Дягилева, был настоящий XX век, который предъявлял свои требования, ставил свои нормы. Там, дома, гальванизировалась театральная традиция XIX века, с ее бюрократией, с ее отжившими правилами. Романов тогда именно и объявил себя учеником Фокина и сумел заинтересовать Дягилева настойчивой, еще не нашедшей выхода активностью.

В сентябре 1912 года Дягилев, расставшись с Фокиным, обдумывал предстоящий сезон. Нижинский должен был ставить «Игры» Дебюсси и «Весну священную» Стравинского. Не уверенный в том, что Нижинский справится с трудной задачей, Дягилев решил подкрепить сезон еще одним балетом. Выбор пал на Романова — ему поручили ставить «Трагедию Саломеи» на сюжет поэмы Робера д'Юмьера. Мимодрама д'Юмьера была сочинена еще для танцовщицы Лой Фуллер. Музыка Флорана Шмитта, написанная в 1907 году, отражала влияние Римского-Корсакова, хотя женский хор, поющий с закрытым ртом, напоминал о «Сиренах» Дебюсси. Сценарий же вполне отвечал запросам более поздних лет. На томящуюся в преисподней великую грешницу Саломею надвигались кошмары содеянного. Ирод срывал одежду с пляшущей Саломеи; Саломея бросала в море отрубленную голову Крестителя, но кровоточащая голова внезапно появлялась в небе, взирая

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 13, д. 906, л. 16.

на грешницу «ужаснувшимися» глазами. Балет, вообще призванный «ужасать», строился на обостренном гиньоле. «Вещь эта несколько футуристического пошиба (в смысле обстановки, сюжета, хореографии, но не музыки)»,— писал Светлов. «Трагедия отчаяния великой преступницы Саломеи в ее загробном существовании; ее сладострастный танец перед преувеличенно *ужасной* головой Крестителя; сонм ужасных палачей, сопровождающих Саломею; таинственный, мистический ужас мрачной ночи, из глубин которой появлялась трагическая женщина к жертвеннику с головой Иоанна»,[1] — такова была доминанта зрелища. Исступленное и ужасное отозвались потом по-разному в «Андалузиане» и некоторых других позднейших балетах Романова. «Трагедия Саломеи» была первым многообещающим опытом в этом роде.

Премьера состоялась 12 июня 1913 года в Театре Елисейских полей под управлением дирижера Пьера Монтё, в декорациях Судейкина и с Карсавиной в главной роли. Успеха балет не имел. Григорьев считал повинными в том «запутанный сценарий и неинтересное оформление, так как ни музыка, ни хореография никоим образом плохи не были».[2]

Во всяком случае, Дягилев продлил контракт с Романовым и предложил ему поставить танцы в трехактной опере Стравинского «Соловей». Опера была показана в следующем сезоне, 26 мая 1914 года, под управлением Монтё, в постановке Бенуа и Санина, в декорациях Бенуа. За плечами у Романова к тому времени уже имелся основательный опыт стилизаций Литейного театра. Этот опыт теперь и отозвался. Мотивы поэтичной «китайской» сказки Андерсена явились поводом к весьма импозантной постановке. «Гипертрофированный, чудовищно роскошный, азиатски непомерный Китай»,— отозвался об этом зрелище А. В. Луначарский.[3] А. А. Гозенпуд справедливо указывает, что на сцене изображали «эстетизированный Китай, близкий тому, который возникает перед читателем «Лакового подноса» Анри де Ренье». Модная зрелищность преобладала, и поэтому «кульминацией было не состязание живой и механической птицы, не победа жизни над смертью, но сценическое решение Китайского марша».[4]

О том, что представлял собой этот центральный эпизод спектакля, рассказал Бенуа. Среди белых и синих фарфоровых

---

[1] В. Светлов. Письма о балете. «Театр и искусство», 1917, № 5, 29 января, стр. 90.

[2] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p 94.

[3] А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 251.

[4] А. Гозенпуд. Русский советский оперный театр (1917—1941). Очерк истории. Л., Музгиз, 1963, стр. 55.

колонн, под голубыми фонарями двигалась пышная экзотическая процессия. «Согласно моему плану,— писал Бенуа,— отдельные звенья длинной процессии должны были возникать в строгом соответствии с частями музыки. Процессию возглавляли танцовщики его китайского величества, и заканчивалась она появлением под гигантским черным с лиловым зонтом самого императора в окружении мандаринов первого ранга, облаченных в черные халаты. По мере того как «императорская балетная группа» появлялась из кулис, каждое звено делало два круга по сцене и опускалось на пол в пространстве, огороженном зажженными фонарями, образуя собой роскошный и пестрый ковер живых цветов и подчеркивая своими движениями главные точки действия. Романов на редкость чутко уловил, куда я метил, и даже до того как танцовщики надели костюмы, длинная сцена оказалась чудесно волнующей. Но впечатление, которое она произвела на премьере, превзошло все мои ожидания. В свете огромных голубых фонарей фантастические костюмы живо выступали на фоне белых и синих фарфоровых колонн... Император, блистая золотом и драгоценностями, вышел из-под своего гигантского зонта, и толпа, пав ниц, поклонилась ему... » Потом «танцовщик в черном шелку исполнял свои стилизованные движения посреди сцены».[1]

Доволен был спектаклем и Стравинский. Он считал, что «опера была превосходно исполнена».[2]

Участие Романова в дягилевской антрепризе ограничилось этими двумя спектаклями. Однако оно серьезно повлияло на судьбу балетмейстера. Романов развернул в своем творчестве мотивы фокинских стилизаций. Внешне хореографов роднила общность тем, отбор сюжетов, лаконичность форм. Обоих влекла экзотика Испании и Востока, мир пудреных париков и томных принцесс, фарфоровых китайцев и кукольных Пьеро. Искусство Фокина было значительнее. Фокин искал человеческое в иллюстрациях к любой эпохе. Романов это человеческое подчас коверкал, уходя от выспреннего живописного импрессионизма Фокина к импрессионизму, судорожно пульсирующему, но выхолощенному.

Танцы в опере

После первых опытов в Литейном театре и у Дягилева молодым балетмейстером заинтересовался оперный режиссер И. М. Лапицкий, руководитель Театра музыкальной драмы, открывшегося в здании Петербургской консерватории осенью 1912 года. С. Ю. Левик, бывший певец труппы, рассказывал, что «для обучения танцам

---

[1] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 360—361.
[2] Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 97.

привлекли одного из лучших танцовщиков Мариинского театра Бориса Романова».[1] Романову принадлежали многочисленные постановки танцевальных сцен в спектаклях Музыкальной драмы. В 1915 году там шел и его одноактный балет «Принц-свинопас» на музыку А. А. Давидова.

Наконец, обратил внимание на Романова и Теляковский. 21 декабря 1913 года он записывал в дневнике: «Все дело теперь я передал балетному артисту Романову... ибо Фокин, уехав за границу, бросил дело на произвол судьбы». Правда, «все дело» свелось к постановке танцев в опере «Измена», премьера которой состоялась 29 января 1914 года. Но к началу следующего сезона Романов вместе с Андриановым был назначен балетмейстером Мариинского театра.

Практика казенной сцены и впредь ограничилась для Романова почти целиком постановкой танцев в оперных спектаклях. За грузинскими плясками в «Измене» Ипполитова-Иванова последовали цыганские в «Алеко» Рахманинова (ноябрь 1914 года), испанские в «Кармен» Бизе, японские в «Мегаё» Адама Тадеуша Венявского, шедшие на фоне стилизованной черной занавески,[2] танцы индийских баядерок в «Метели» Танеева, русские в «Опричнике» Чайковского (сезон 1915/16), «ледяной балет» в «Пророке» Мейербера, русские пляски в «Князе Серебряном» Казаченко, танцы жриц в «Самсоне и Далиле» Сен-Санса (сезон 1916/17). В этих постановках Романов не претендовал на оригинальность. Связанный характером музыки вставных балетных номеров и бесцветными замыслами штатных режиссеров оперы, он не дал ничего подобного «Половецким пляскам», танцам в «Орфее» или в «Руслане и Людмиле». Наиболее интересна была цыганская пляска в «Алеко» со стремительной пластикой, оттененной надрывом. «Этот танец взят от испанских гитан, только он переделан мною в стиле наших русских цыган»,— передавал слова Романова рецензент «Алеко» Двинский.[3]

В балетных спектаклях Романов ставил дивертисментные номера, весьма пестрые по облику. 15 апреля 1915 года Преображенская исполнила его «Священный танец» перед статуей Зевса, а сам Романов выступил в партии Лебедя в другой своей миниатюре — «Леда и Лебедь». По словам Волынского, «Романов бурно кружил около писаной красавицы, ширял и взмывал

---

[1] С. Ю. Левик. Записки оперного певца, изд. 2-е. М., «Искусство», 1962, стр. 592.

[2] Мариинский театр. «Вечернее время», 1916, № 1414, 9 марта, стр. 4.

[3] Двинский [М. М. Берман]. На вчерашней премьере в Мариинском театре. «Биржевые ведомости», 1914, № 14525, 29 ноября, стр. 4.

высоко». В финале Лебедь парил и замирал над распластанным телом Леды. Затем шла вакханалия Романова, «пересыпанная канканными фигурами, измазанная во всех направлениях пятнами порнографии, разнузданная и утрированная даже по сравнению с аналогичными созданиями М. М. Фокина», как досадливо писал «академист» Волынский.[1] Ссылка на Фокина многое поясняла в неприязни критика к Романову, хореографу постфокинской школы. Преемственно отрицающая связь была тем виднее, что постановки обоих балетмейстеров нередко шли в один вечер. Например, 29 января 1916 года, в бенефис оркестра, вместе с фокинской «Арагонской хотой» были даны опера «Метель» и смешанный дивертисмент. Романов поставил танец баядерок в «Метели», а для дивертисмента — сумрачный вальс Саца. «Г-жа Смирнова танцевала погребальный, зловещий вальс, поставленный г. Романовым. Смирнова, жизнерадостная, всегда улыбающаяся Смирнова умирала!» — возмущался Плещеев. «Трагедия,— продолжал он,— совсем вразрез с программой дивертисмента. Музыка Саца — слабый выбор г. Романова».[2] Романова связывали с этой музыкой ранние творческие пробы. Критик же предпочитал попасть в тон «программе дивертисмента». «Публика, засидевшаяся до половины первого часа ночи, и без того переживала трагедию, боясь остаться без извозчика»,— острил Плещеев.

Больше удавались Романову жанровые характерные танцы: матросский, поставленный для Смирновой, Монахова и себя, пляска итальянских нищих на музыку Сен-Санса, сочиненная для Эдуардовой и себя, японский танец, вставленный в дивертисмент «Конька-горбунка» 19 сентября 1916 года, когда спектакль посетили японские дипломаты. Последний номер был, в сущности, пантомимной сценкой. Кудрин сообщал, что «танец воспроизведен Б. Романовым по указаниям балетмейстера Тозо в Токио».[3] Музыку постановщик взял из сборника современного композитора Косаку Ямада. Стилизация граничила с буквальной верностью подлиннику. На разостланном ковре усаживались, отвешивая глубокие поклоны, японки — воспитанницы училища. Они подражали игре на музыкальных инструментах. Среди музыкантш медленно двигалась, замирала в позах танцовщица — Смирнова, невозмутимая и сдержанная.

---

[1] А. Волынский. Оргиазм и садизм в Мариинском театре. «Биржевые ведомости», 1915, № 15183, 1 ноября, стр. 7.

[2] А. Плещеев. «Арагонская хота». «Вечернее время», 1916, № 1375, 30 января, стр. 3.

[3] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1915, № 300, 1 ноября, стр. 10.

На смену Фокину

Художественные взгляды Романова, как и взгляды его учителя Фокина, формировались не в репертуаре казенной сцены, а за пределами этого репертуара, в работе на стороне. Именно там нагляднее всего обнаруживалось влияние гастролей у Дягилева, в частности вкус к традиционализму, осложненный «ужасами» гиньоля. То, что в Литейном театре, по условиям жанра и возможностям актеров, намечалось пунктирно и силуэтно, полнее открылось в благотворительных спектаклях с мастерами академической сцены.

10 февраля 1914 года, на карнавале Аэроклуба в зале Дворянского собрания, прошел одноактный балет-пантомима «Пьеро и маски». Накануне в Мариинском театре состоялся прощальный бенефис Легата. Многоговорящее совпадение! Но не один Легат виделся Романову перевернутой страницей прошлого.

Музыка «Пьеро и масок» принадлежала Асафьеву, сценарий и хореография — Романову. Центральные партии исполняли: Коломбина — Карсавина, Арлекин — Романов, Пьеро — Мейерхольд. Рецензент назвал «гвоздем праздника» повтор ходкого мотива, у Романова прозвучавшего еще в «Ноктюрне» 1912 года. Кроме того, рецензенту не было известно, что и Мейерхольд уже изображал Пьеро у Фокина, поскольку сенсационно отмечался его «дебют в роли балетного артиста».[1] А Мейерхольд всего лишь воспользовался случаем, чтобы вновь открыто заявить преданность итальянской комедии масок, той «подлинной театральности», которую он, загадочный и ироничный «доктор Дапертутто», стремился тогда возродить в экспериментальной студии на Бородинской и в журнале «Любовь к трем апельсинам». В Романове он искал единомышленника, какого успел потерять в лице Фокина. Но для полноты единомыслия не было достаточной почвы. Романова интересовал традиционализм в сплаве с поэтикой «ужасного». Пьяный Пьеро в его балете засыпал и, по рассказу Светлова, видел во сне «какие-то таинственные маски и свою Коломбину в сладострастных объятиях Арлекина». Маски, обступавшие Пьеро, и были масками ужасов. Сознание раздваивалось — со сна и спьяна. Под конец «Пьеро, в холодном ужасе, видит себя повешенным с отчаянья на крюке люстры. Тело его беспомощно болтается и кружится на толстой веревке. Но это был сон, вернее пьяный кошмар».[2]

---

[1] Театрал. Карнавал в Аэроклубе. «Петербургская газета», 1914, № 41, 11 февраля, стр. 5.

[2] В. Светлов. Письма о балете. «Театр и искусство», 1917, № 5, 29 января, стр. 90.

Впрочем, как раз поэтому и Дягилев пробовал выдвигать Романова в противовес Фокину. Ливен писал, что в 1913 году «парламент» основателей «русских сезонов» распался, и «Дерен сменил Бакста, Жозе Мария Серт — Бенуа, Нижинский, Мясин или, скажем, Романов сменили Фокина».[1] Повторы Романова «из Фокина» выглядели свежее, перспективнее, чем собственные самоповторы выдыхавшегося Фокина. Хотя преуспевал Романов не всегда: следуя находкам учителя, он разделял и его беды.

Волынский в цитированной статье хмуро констатировал очевидное: «Романов — ученик Фокина на пути балетмейстерского искусства. Кость от костей его. Но по части свободных экзальтаций, показываемых без покрова, с расчетом на ошеломляющую сенсацию в толпе, Фокин кажется пигмеем рядом с ним. При том же Фокин — как-никак — белоручка. Он пребывает в контакте с истинно выдающимися людьми из мира литературы и живописи. Да и по генезису своей карьеры Фокин все же принадлежит к семье выдающихся классических танцовщиков, каких немного на сцене Мариинского театра. Это — художник пластики с талантом большого размера. Но применительно к Романову никакие оговорки такого рода не нужны окончательно. Просто и ясно. Учитель только наметил штрихами перспективу балетного творчества нового типа. Но ученик бросился вперед с необыкновенным азартом, шагая через преграды вкуса и такта без всяких стеснений».

Относительность предпочтений и едкость похвал характеризовали больше всего самого Волынского, однако общая постановка вопроса была справедлива. Критик безосновательно отлучал Романова от той семьи танцовщиков Мариинского театра, к которой относил Фокина,— и тут даже противоречил себе, потому что назвал ведь ученика «костью от костей» учителя. Критик напрасно отказывал Романову в связях с художественно-литературной средой: как раз Фокин такие связи все более обрывал, а сотрудниками Романова становились и дягилевцы, и деятели Музыкальной драмы Лапицкого, и Асафьев, и Михаил Кузмин, и поэты и художники «Сатирикона». Но критик был прав в главном: Романов шел за Фокиным.

Фокинское по-разному напоминало о себе в балетных миниатюрах Романова, утрачивая рафинированность, огрубляясь, но всюду храня верность исходным принципам изобразительного танца.

31 октября 1915 года Романов показал на благотворительном спектакле в Мариинском театре три балета-миниатюры: «Принц-

---

[1] Peter Lieven. The Birth of Ballets-Russes, p 174

свинопас» Давидова, «Что случилось с балериной, китайцами и прыгунами» на музыку из оперы Ребикова «Елка» и «Андалузиану» на музыку «Арлезианки» Бизе.

«Принц-свинопас» под названием «Принц-садовник» шел в постановке Куличевской на выпускном спектакле 1906 года. Сказка Андерсена «Свинопас» послужила тогда поводом для традиционных танцев. Романов, показавший свой балет сперва на сцене Музыкальной драмы, напротив, дал гротескную иллюстрацию к сказке. «Много прыжков и полетов самых различных сортов, прямых и перекидных...— писал Волынский.— Наворочено немало технических трудностей в номерах для балерины. Имеется длительное адажио, разбитое, впрочем, беготней по сцене». Все это Волынский пренебрежительно зачеркивал. Кудрин и вовсе упрекнул балет в отсутствии танцев, нашел неинтересной игру придворных в серсо, беготню на цыпочках и «постоянное вытягивание дамами то правой, то левой ноги». Критика пользовалась меркой, приложимой скорее к постановке Куличевской, но Романов на добропорядочность академического плана и не посягал.

«Несколько живее», на взгляд Волынского, был балет «Что случилось с балериной, китайцами и прыгунами». Впрочем, с этими персонажами как раз ничего и не случалось. На фоне ярких ширм, в пестрых костюмах (художник-сатириконец А. А. Радаков) вертелись и летали игрушки. Кукла-балерина исполняла вальс, построенный на технике мелких классических движений, а под конец ломалась, так что китайские болванчики и паяцы приседали, изумленные, на пол. Наименее удались танцы китайцев, наиболее — танцы прыгунов, где отозвался собственный исполнительский опыт постановщика. «Несмотря на то что танцы прыгунов напоминают танцы шута с обручем в «Щелкунчике» и пляс буффонов в «Павильоне Армиды», они все же создают эффект в зрительном зале»,— признавал Волынский.

«Андалузиана»

Развернутой и самостоятельной вещью была «Андалузиана» — драматизированная сюита характерных танцев. Либретто сочинил поэт-сатириконец Потемкин, декорации написал Судейкин. Сюжет перекликался с мелодрамой Нозьера и Мюллера «Севильский кабачок», которую в декабре 1913 года поставил Мейерхольд на сцене Суворинского театра. Местом действия «Андалузианы» также был испанский кабачок. За гитаной Мерседес — Смирновой ухаживал матадор Лампа — Романов. «Дама принимает вызывающие позы. Иногда партнеры становятся спиной друг к другу. Идет непрерывное топанье ног, сопровождаемое бурной экспрессией обоих артистов»,— описывал их дуэт Волынский. У матадора обнаруживался

соперник. Пылкий бродяга Антонио — Монахов заявлял претензии на Мерседес. Вспыхивала драка. «Особенно выразительно инсценирован момент,— свидетельствовал Волынский,— когда два кавалера, оспаривающие каждый для себя красивую гитану, бросаются друг на друга с ножами в руках. Смирнова лавирует между ними, пощелкивая пальцами, подплясывая и толкая их своим кокетством кончить спор кровавым поединком». Окровавленных соперников разнимали, связывали, но они продолжали размахивать навахами, пока не отдавали богу душу. Аббат — Солянников покрывал плащом их сплетенные тела. А танец все разгорался и втягивал даже аббата.

«Сцена полна игры и экспрессивных комбинаций в испанском стиле,— писал Волынский.— Исполнение вибрирует в толпе равномерно, не угасая даже на ее периферии. При этом несложные пластические фразы поставлены в музыку с полным сохранением оркестрового ритма». Но эстетика такого зрелища претила критику. Справедливости ради отдав должное Романову, он все-таки наотрез отвергал «Андалузиану» в целом, а больше всего — ее финал: «Картина завершается вакханалией толпы с потряхиванием рук в такт музыке. Оргия полна садизма. Настоящий шабаш хмельной шайки бродяг на фоне связанных соперников, истекающих кровью и хлещущих ножами куда попало». На взгляд Волынского, тема была «отвратительна в самой своей основе», и к академическому балету происходившее на сцене никакого отношения не имело: «Тут непременно нужен кафешантан. Широкий зал, насыщенный преданьями эстетических приличий, даже с налетом некоторой официозности и холодного парада, все-таки мешает».[1] Отрицалось уже нечто большее, чем очередной изгиб «фокинщины». Отрицалась нагая экстатичность танца, несшего в себе предчувствия другого, нового, послеимпрессионистского стиля. Недаром так настойчиво повторялось в статье определение: «экспрессия», «экспрессивность»...

Что же касалось «эстетических приличий», Романов нарушал их намеренно и напоказ. Даже участник «Андалузианы» Солянников вспоминал потом, что балет был «поставлен ярко», но оставлял «неприятный осадок из-за налета неприкрытой эротики».[2] Его младшие товарищи по сцене оценивали «Андалузиану» примерно так же. Лопухов, ошибочно называя ее «Испанской сюитой» и относя к репертуару Литейного театра, сдержанно писал: «Хорео-

---

[1] А. Волынский. Оргиазм и садизм в Мариинском театре. «Биржевые ведомости», 1915, № 15183, 1 ноября, стр. 7.

[2] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 280—281.

графу удалось уловить дух Испании и воплотить его в танцах, которые он строил, придавая испанский характер традиционным танцевальным па. Впрочем, после «Арагонской хоты» Фокина это было повторением пройденного».[1] Подобный упрек надо с Романова снять: «Арагонская хота» была показана после «Андалузианы» — 29 января 1916 года.

Беляев, видевший «Андалузиану» в очередном благотворительном спектакле Мариинского театра, с вызовом противопоставлял хореографии Романова традиции академической сцены.

Беляева заинтересовал Романов-танцовщик, экспрессивный и экзотичный. Критик отрицал его искусство скорее восхищенно,— любуясь виденным, но веруя в другое:

«Пляска его исполнена какого-то хлыстовского радения.

Он только что не кричит и не кликушествует.

Но бледное выразительное лицо его исполнено страсти, но жесты конвульсивны и вся бешено мятущаяся фигура словно кричит:

— Ой, Дух!.. Ой, Дух!»

Критик признавал, что Романов-солист заражает толпу на сцене «хореографическим сектантством не хуже любого из «братцев»,— и «Андалузиана» вся «живет его судорогами, скачками, его непередаваемой жутью ритма, и прекрасная гитана Смирнова кажется истинной музой этой чертопляски».

Экспрессивным крайностям «балетного сектантства» Беляев предпочел искусство Кшесинской, которая в тот вечер исполняла партию Коломбины в «Карнавале» Фокина. «Зная романтически-модернистическую постановку М. М. Фокина», он особенно оценил то, что «голубая кровь» искусства классического танца у Кшесинской и тут «не разбавилась ничьим влиянием, не приняла в себя ни одного ухищрения, а только, по известному пушкинскому выражению, с «беззаботностью жизни» несла чистое вдохновение старой пантомимы».[2]

Коллизия в целом была многослойно драматичной, ибо возникла на стыке разных исторических и художественных эпох, разных творческих мировоззрений. Романов экспрессионистски осваивал-отрицал Фокина с его импрессионистской живописностью, а им обоим противостоял академизм, «голубая кровь» чистой классической школы.

Конфликт, при всем драматизме проявлений, свидетельствовал о поисках путей, о попытках преодолеть застой. Такие попытки

---

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 182.

[2] Юр. Беляев. В балете. «Новое время», 1916, № 14618, 14 ноября стр 4—5.

вызывали естественный интерес. Потому и «Андалузиана», в частности, повторялась в программах разных благотворительных спектаклей вплоть до революции. Например, 8 февраля 1917 года она шла на сцене петроградского Палас-театра с Ольгой Федоровой — Мерседес, Монаховым — Лампой и Пономаревым — Антонио.

Романов продолжал свои поиски.

В январе 1915 года он поставил «Пир Гудала» — «на тему поэмы Лермонтова и с музыкой Рубинштейна из «Демона», как гласили афиши. Пир состоял из дивертисментных кавказских танцев. В центре были пляска Тамары — Фокиной и лезгинка самого Романова. Сюита имела успех. Спустя год, после очередного ее исполнения, А. К. Паули писал, что Романов «блеснул стильной постановкой», и хвалил «полный огня» танец Фокиной.[1] Но эта «огненность» танца воспринималась по-разному. Еще через год анонимный рецензент заявлял, что «пряная экзотичность поз и пор-де-бра здесь мало уместна».[2] Имея в виду танец Фокиной, он по существу характеризовал стиль всей постановки. Романов и тут оставался верен себе.

Доброжелательней отнесся критик к «Сновидению Пьеро» на музыку Асафьева, показанному 4 января 1917 года в том же благотворительном спектакле на сцене Михайловского театра. «Вещица в духе пантомимной арлекинады, в трех, если можно так выразиться, хореографических настроениях»,— писал он. Балет «Сновидение Пьеро» был тем же балетом «Пьеро и маски», прошедшим в 1914 году на карнавале Аэроклуба. Героиней трех «настроений» — «Возвращение с карнавала», «Сон» и «Пробуждение» — оставалась по-прежнему Карсавина, которую критика в один голос называла «царицей Коломбин нашей сцены». Ее партнерами теперь выступили не Мейерхольд и Романов, а Монахов — Пьеро и Обухов — Арлекин.

Таков был творческий багаж Романова-балетмейстера к началу революционных событий.

Исход

На первых порах хореографа привлекли возможности, открывшиеся перед искусством с революцией. Продолжая сотрудничать с Асафьевым, Романов весной 1918 года вошел в состав трудового товарищества, которое объединилось вокруг Ю. М. Юрьева и созданного им Театра трагедии. Членами товарищества были М. Горький, Ф. И. Шаляпин, Ю. М. Юрьев, М. Ф. Андреева,

[1] А. П[ау]ли. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 12, 13 января, стр. 4.

[2] Балетный спектакль в пользу фонда балетной труппы. «Петроградская газета», 1917, № 4, 5 января, стр. 13.

художник М. В. Добужинский, архитектор А. И. Таманян, композиторы С. С. Прокофьев и Б. В. Асафьев, режиссер А. М. Грановский. Романов помогал Грановскому ставить массовые сцены в «Макбете» Шекспира. Музыку к спектаклю написал Асафьев. Премьера состоялась 23 августа на арене цирка Чинизелли с Юрьевым в главной роли. В своих «Записках» Юрьев подробно воссоздал эпизоды спектакля, в частности сцену убийства Банко, поставленную «режиссером А. М. Грановским и его сопостановщиком балетмейстером Б. Г. Романовым, на ответственности которого лежали массовые сцены».[1]

10 октября 1918 года «Севильским обольстителем» Тирсо де Молина открылся Театр художественной драмы. На знакомой ему сцене бывшего Литейного театра Романов ставил танцевальные эпизоды спектакля; музыка принадлежала Асафьеву.

Как известно, Театр трагедии и Театр художественной драмы вскоре объединились, положив начало Большому драматическому театру. В репертуар нового театра вошли и «Макбет», и подготовленная в Театре художественной драмы пьеса финского писателя Арвида Иернефельта «Разрушитель Иерусалима», впервые показанная уже на сцене БДТ 22 апреля 1919 года. Танцы на музыку Асафьева ставил Романов.

С Большим драматическим театром Романова связывали творческие и дружеские отношения. 10 июня 1919 года театр предоставил свою сцену для концерта Романова и Смирновой. На концерте присутствовал Блок, один из вдохновителей Большого драматического.[2] Театральная хроника сообщала: «Главный интерес концерта заключался в выступлении Е. А. Смирновой в танце Саломеи. Концерт прошел с большим художественным и материальным успехом».[3] Речь шла о танце из «Трагедии Саломеи».

Романов продолжал исполнять в концертах свои балетные миниатюры. В мае 1918 года в Москве прошли его гастроли со Смирновой и ансамблем петроградских танцовщиков; репертуар составили «Андалузиана», «Пир Гудала» и др. Работал Романов и над новыми вещами, задумывался над теоретическими вопросами хореографии.

К концу 1918 года относится его статья «Заметки танцовщика». Пытаясь проникнуть в творческую лабораторию Петипа, он определял некоторые общие принципы постановочной работы в балете.

---

[1] Ю. М. Юрьев. Записки, т. II. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 310.

[2] Александр Блок. Записные книжки М., Гослитиздат, 1965, стр. 463.

[3] Государственный балет. «Бирюч петроградских государственных театров», 1919, июнь — август, стр. 181.

«Сравнение балетмейстера с каким-либо другим руководителем сцены стоит большого труда,— писал Романов.— Балетмейстер сочетает в себе двух художников — режиссера, дающего видимую зрителям трактовку идеи автора, и самого автора, выявляющего задуманные мысли не диалогами, не ремарками, как то делает драматург, а танцами, непосредственно их творя...

Балетмейстер подобен композитору. Он должен сочинить ряды таких хореографических тем, которые могли бы в зависимости от характера танца и музыкального ритма развиваться, образовывая целую гамму последовательных движений».[1]

Интерес к Петипа, чьи бумаги, хранящиеся в Бахрушинском музее, Романов изучал в дни московских гастролей, предвещал возможность новых, углубленных поисков в области балетного симфонизма. Этой возможности не суждено было осуществиться.

К первой годовщине Октябрьской революции Романов поставил балет «Карманьола» на музыку Асафьева. Балет, посвященный Великой французской революции, был показан в одном из петроградских клубов. Он шел под рояль, за которым сидел композитор. Для Асафьева то был первый набросок к «Пламени Парижа». Для Романова — опыт, оставшийся без последствий.

18 ноября 1918 года газета «Жизнь искусства» сообщила, что Романов готовит балет «Сольвейг» на музыку Грига в инструментовке Асафьева, в оформлении Головина. К тому времени Романов оставался единственным штатным балетмейстером петроградского балета. В начале апреля 1919 года «Вестник театра» сообщал, что «балетная труппа выбрала своим представителем в директории Мариинского театра Б. Г. Романова». 7 декабря в его постановке был показан дивертисмент «Вечер национальных танцев», куда входили характерные танцы тринадцати национальностей. «Художественный успех этого спектакля был, пожалуй, максимальным в сезоне»,— писал в очередном обзоре Д. И. Лешков.[2] Перед Романовым открывались широкие перспективы творчества. Но весной 1920 года он покинул родину.

Замысел балета «Сольвейг» осуществили уже другие: в 1922 году этот балет по сценарию Б. Г. Романова, П. П. Потемкина и А. Е. Шайкевича поставил балетмейстер П. Н Петров; в 1927 году, под названием «Ледяная дева» и по собственному сценарию,— Ф. В. Лопухов.

---

[1] Борис Романов. Заметки танцовщика (Работы М. И. Петипа вне репетиционного зала). «Бирюч петроградских государственных театров», 1918, № 7, 16—22 декабря, стр. 36.

[2] Д. Л[ешков]. Балет. «Бирюч петроградских государственных театров», сб II, 1920, стр. 378.

С 1921 года Романов возглавил Русский романтический театр в Берлине. Главными исполнителями там были Е. А. Смирнова, А. Н. Обухов и он сам. В репертуар вошли «Пир Гудала», «Пастораль» Глюка, «Арлекинада» Дриго, «Картинки боярской свадьбы» и другие балеты, преимущественно одноактные. Театр просуществовал недолго. Подобно Фокину, Романов провел свои последние годы в разных странах и городах. Подобно Фокину, он сохранил пристрастие к экзотическим темам, трактуя их на свой лад. Возобновлял он и чужие балеты, старые и новые: «Жизель» и «Щелкунчика», «Петрушку» и «Пульчинеллу».

Романов умер 30 января 1957 года в Нью-Йорке.

3 января 1917 года Светлов сетовал в «Петроградской газете»:

«Новый год в балете начался «Спящей красавицей». Старый, только что минувший год ничем не потревожил покоя нашего крепко уснувшего балетного репертуара. Если «Спящую красавицу» считать символом, то и в наступающем году не придется ожидать никакого пробуждения...

Отчего бы это? — недоуменно спрашивал критик.— Цены на места сильно увеличены, сборы — сверхполные, труппа превосходная, балерин множество, балетмейстеров три, а репертуар бездействует, словно пребывая в каком-то параличе».

Ответа Светлов не находил. На вопрос он мог ответить только вопросом: «Казенная сцена как уснула в замке «Спящей красавицы», так и не просыпается. Когда же явится желанный принц и пробудит ее от летаргической спячки?»

Февральская революция ни в какой мере не явилась таким желанным принцем для балетного театра. Бесконечные заседания и митинги за кулисами ничего не переменили на сцене, в репертуаре. Та же «Петроградская газета» писала 16 марта: «Вчера в Мариинском театре состоялся первый после государственного переворота балетный спектакль. Шла «Спящая красавица»...» Все та же символическая, непробудившаяся красавица...

И хотя, как сообщала газета, после первого акта (!) оркестр исполнил «Марсельезу», а «перед последним актом (!) балетмейстер г. Фокин обратился к сидевшим в боковых ложах представителям Совета рабочих и солдатских депутатов с приветствием», после чего «Марсельеза» была исполнена четыре раза,— занавес, поднимаясь, не открывал ничего нового.

Осенний сезон вызвал аналогичную сентенцию Кудрина: «Открытие балетного сезона — и вместе с тем повторение старого, хорошо известного...» — начиналась его рецензия, напечатанная 1 сентября в «Петроградском листке».

Это продолжалось вплоть до самой Октябрьской революции. Джон Рид, описывая Петроград накануне решающих событий, внес в общую картину и такой характерный штрих: «Разумеется, театры были открыты ежедневно, не исключая и воскресений. В Мариинском шел новый балет с Карсавиной, и вся балетоманская Россия являлась смотреть на нее. Пел Шаляпин. В Александринском театре была возобновлена мейерхольдовская постановка драмы Алексея Толстого «Смерть Ивана Грозного». На этом спектакле мне особенно запомнился воспитанник императорского Пажеского корпуса в парадной форме, который во всех антрактах стоял навытяжку лицом к пустой императорской ложе, с которой уже были сорваны все орлы».[1] Не все было точно в этом свидетельстве: и трагедию Толстого ставил не Мейерхольд, и «новых» балетов в Мариинском театре не было. 25 октября 1917 года там шли с участием Карсавиной «Щелкунчик» и «Эрос»; может быть, последний и был принят за новинку.

Но дело заключалось совсем не только в продолжавшемся застое на балетной сцене. Как показал опыт мировой истории, диктатура финансовой буржуазии, утверждаясь, раньше или позже обрекает на гибель институт бывших придворных театров — и прежде всего балет.

Предчувствия краха, сперва неосознанные, а со временем все более отчетливые, звучали в разного рода рассуждениях о балете и балетных спектаклях после Февральской революции. Если 20 февраля С. Н. Рогов заявлял в «Петроградском листке» попросту, что «в нашем образцовом балете настоящая сумятица», то 26 сентября Кудрин в той же газете утверждал: «Нет никакой надежды на что-нибудь новое в балетном репертуаре; балетные «новинки» слишком дорого обходятся». А статья А. А. Черепнина, появившаяся 16 октября в газете «Фонарь», называлась уже предельно выразительно: «Упразднение балета».

Октябрьская революция спасла балетный театр. Из ведомства императорского двора государственные театры перешли в ведение Народного комиссариата по просвещению и начали перестраивать деятельность.

Балет был принят и поддержан новым зрителем. 26 сентября 1918 года петроградская газета «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы» писала: «Лучшие сборы в Мариинском театре делают балетные спектакли. Народился даже новый тип балетоманов. Это не прежние балетоманы в крахмале, с подагрой и с лысинами. Это все молодежь — с оглу-

---

[1] Джон Рид. Десять дней, которые потрясли мир. М., 1957, стр. 34.

шительными глотками и мозолистыми руками. Наши балетные корифейки весьма довольны новой аудиторией, которая не скупится на вызовы и овации».

О корифейках упоминалось не случайно. Многие исполнители первого ранга покинули Россию. Зато оставшиеся проявили едва ли не бóльшую тягу к новому, желание и даже энтузиазм новое создавать, чем это было в опере и драме.

Здесь сказалась диалектика истории.

Задолго до 1917 года творчески более прогрессивные опера и особенно драма, формально оставаясь на положении императорских, превратились по существу в театры буржуазного толка и не переставали эволюционировать на этом пути. Процесс совершался внутри старого театрального уклада, постепенно изменяя привычное. Оперный и драматический театры процветали, постоянно обновляя репертуар за счет новых произведений и пересматривая старое в свете новых эстетических концепций.

В балете ломка эстетических норм придворного театра происходила вовне. Русский балет, словно засыхавшее дерево, дал буйный побег, пустивший корни в иную почву. О том, что почва благоприятствовала процессу, говорит хотя бы тот факт, что в первых же «русских сезонах» участвовали ведущие актеры обеих столичных трупп. Но сделать обратную прививку отпочковавшегося побега к старому стволу не удавалось. На это опять же указывали тщетные попытки обновить репертуар казенной сцены за счет пересмотра старых балетов — чем преимущественно занимался Горский в Москве,— и за счет переноса и создания новых — пример тому практика Фокина, а отчасти и Романова в Петербурге. Многие опыты названных балетмейстеров осуществлялись сначала на частных сценах и в благотворительных спектаклях.

Выходцы из придворного балета России создали балет буржуазной Европы. В этом заключался своеобразный исторический парадокс, но в этом была и своя закономерность. Революционная перемена общественного строя отбросила в эмиграцию тех, кто уже давно так или иначе оторвался от академической сцены и едва ли не главные свои творческие интересы связывал с практикой и эстетикой буржуазного искусства.

Оставшиеся шагнули прямо из придворного театра в театр социалистической эпохи. Они неясно представляли себе будущее. Уже на первых порах обнаружились две тенденции: защита классического наследия и экспериментаторство в области содержания и формы. Фокинский репертуар исполнялся спорадически, оказавшись на периферии текущего репертуара. Правда, в 1930-х годах принципы фокинской эстетики возродились в хорео-

драмах новейшего толка, авторы которых свою близость к Фокину тщательно скрывали. Но эта тема уже не имеет касательства к истории дореволюционного балета.

Советский балетный театр получил в наследство сокровищницу классического репертуара, великолепную школу и прочную исполнительскую традицию.

Выдающимся танцовщицам и танцовщикам эпохи посвящена вторая часть книги «Русский балетный театр начала XX века».

Н. Легат.

Н Легат — Жан де Бриен. «Раймонда»

С Легат.

С. Легат — Аминта. «Сильвия».

А Горский.

А Горский — военачальиик Ка-кеки-го. «Дочь микадо»

«Дои Кихот». Сцены из балета. Большой театр

«Дочь Гудулы» Сцены из балета.

В. Каралли — Жизель, М Мордкин — Альберт. «Жизель».

А Балашова — Батильда, В. Каралли — Жизель. «Жизель»

К. Коровин. Эскиз костюма к балету «Жизель».

А. Горский. Голова Квазимодо.

«Золотая рыбка». Сцена из балета.

М. Фокин.

И Дункан

«Ацис и Галатея». Сцеиа из балета.

«Шопениана». Сцена из балета.

Т. Карсавина — Армида, А. Больм — Ренэ де Божаиси. «Павильон Армиды».

Л. Кякшт — подруга Армиды «Павильон Армиды».

«Дочь фараона». Сцена из балета. В центре· В. Каралли — Бинт-Анта.

В Каралли — Анитра, М. Мордкин — Нур «Нур и Анитра»

В. Каралли — Анитра, М. Мордкин — Нур. «Нур и Анитра».

«Саламбо» Сцеиа из балета.

К. Коровин. Декорации к балету «Саламбо».

К. Коровин и Н Клодт. Эскиз декораций к балету «Конек-горбунок»

К. Коровин Эскиз костюма к балету «Корсар».

Е Гельцер — Медора, В. Тихомиров — Конрад. «Корсар»

М Мордкин — Рыбак. «Любовь быстра!».

А. Горский на репетиции балета «Танцевальные сновидения».

В. Каралли в «Пятой симфоиии»

С. Федорова и В. Свобода в «Пятой симфонии».

«Эвника и Петроний» Сцена из балета.

Л Бакст. Дягилев с няней.

В. Серов. Афиша «Русских сезонов».

Л Бакст. Эскизы костюмов к балету «Клеопатра».

Л Лопухова — Коломбина, В Нижинский — Арлекин. «Карнавал».

«Карнавал» Сцена из балета.

В. Нижинский в костюме Арлекина позирует скульптору Э. де Розалесу

«Шехеразада». Сцена из балета

Л. Бакст Эскизы костюмов Золотого негра и Одалиски к балету «Шехеразада».

«Князь Игорь». Половецкие пляски Слева направо: Л. Шоллар, Л. Бараш, В. Фокина, А. Смирнова, О. Федорова

И Стравинский.

Л. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к балету «Жар-птица»

Т. Карсавина — Жар-птица,
А. Больм — царевич. «Жар-птица».

«Петрушка». Сцена из балета.

М. Фокин — Петрушка. «Петрушка».

«Нарцисс». Сцена из балета.

Л. Бакст. Эскиз декораций к балету «Синий бог».

Л. Бакст. Эскиз костюма Синего бога к балету «Синий бог».

В. Фокина, Т. Карсавина и М. Фокин в балете «Синий бог».

Л. Бакст. Эскиз декораций к балету «Дафнис и Хлоя».

М. Фокин — Дафнис. «Дафнис и Хлоя».

Л. Бакст. Эскиз декораций к балету «Тамара».

Т. Карсавина — Тамара, А. Больм — путник. «Тамара».

В Нижинский.

В. Нижинский — раб. «Павильон Армиды».

В. Нижинский — грек. «Эвника».

В. Нижинский — Альберт. «Жизель».

Т. Карсавина — Жизель, В. Нижинский — Альберт. «Жизель».

Л. Бакст. Эскиз костюма фавна к балету «Послеполуденный отдых фавна».

В. Нижинский — фавн. «Послеполуденный отдых фавна».

Б. Нижинская — уличная танцовщица. «Петрушка».

Б. Нижинская в балете «Синий бог».

Л. Бакст. Эскиз костюмов к балету «Игры».

«Весна священная».

«Эрос». Сцена из балета.

«Орфей и Эвридика». Сцена из балета.

В. Фокина — Персидская княжна, П. Андреев — Стенька Разин. «Стенька Разин».

Б. Романов.

Л. Бакст. Эскиз костюма Саломеи. «Саломея».

С. Андрианов.

И. Рубинштейн — Саломея. «Саломея».

ЦВЕТНЫЕ

А. Бенуа. Эскиз декораций к балету «Павильон Армиды».

Н. Рерих. Эскиз декораций к опере «Князь Игорь». Половецкий стан.

Л. Бакст. Эскиз костюмов к балету «Нарцисс».

А. Головин. Эскиз декораций к балету «Жар-птица».

А. Бенуа. Эскиз декораций к балету «Петрушка».

Вера Михайловна Красовская

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XX ВЕКА

1. ХОРЕОГРАФЫ

Редактор С В Дружинина Художник В П Веселков Художественный редактор Э Д Кузнецов Технический редактор И М. Тихонова Корректоры А Б Решетова, Л В Ухова Сдано в набор 25/I 1971 г Подп к печ 30/IV 1971 г Формат $60\times90^1/_{16}$ Бумага для глубокой печати Для иллюстр мелован Усл-печ л 37 25 Уч-изд л 36 38 Тираж 22 000 экз М-10438 Изд № 84 Заказ тип № 230 Издательство «Искусство» Ленинград, Невский 28 Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая 14 Цена 3 р 33 к